# ARTE E TECNICA DEL CANTO

DEL MAESTRO

*GUSTAVO MAGRINI*

ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO

1905

# INDICE

# INTRODUZIONE

La vecchia scuola di canto italiana che fin dal suo inizio, verso il 1600, per quanto si dica, trattava questo studio con giusti criteri scientifici, ci ha dato troppi preziosi consigli perchè io abbia la pretesa di dire cose nuove.

È stato anche scritto molto sulla fisiologia dell'Organo Vocale e tutt'ora celebri fisiologi non trascurano lo studio della voce in tutti i suoi più minuti particolari, ma trattando essi la materia molto scientificamente e rigorosamente, secondo me, non giungono alla portata di tutti, anche pel motivo che i trattati di fisiologia non hanno quella praticità richiesta da un metodo insegnativo di Canto. Riguardo poi i metodi di canto, per quanto mi fu dato conoscere, o si limitano ai soliti e comuni esercizi di meccanismo, oppure, volendo trattare la materia estesamente, si diffondono e divagano in modo tale da perdere quella chiarezza tanto necessaria nell'ordine dello studio, senza poi contare che per quanto si riferisce a l'impostazione della voce presentano generalmente una certa deficienza e delle lacune proprio laddove

sarebbero convenienti maggiori schiarimenti. Io intendo semplicemente di spiegare con chiarezza e brevità come si debba insegnare l'impostazione della voce e di dare una guida pratica e razionale, per quanto riguarda l'arte e la tecnica, nello studio del canto.

Nelle lunghe e pratiche osservazioni fatte su scolari e cantanti, mi sono persuaso che nell'insegnamento si segue generalmente un metodo piuttosto empirico che razionale; a me pare che troppo leggermente e senza preparazione alcuna ci si metta a cantare e quel che è peggio ad insegnare il canto, per cui ne avviene che in questa classica terra dei suoni si guastino i bei doni di natura e si ottengano delle parodie di Arte in luogo di Arte vera.

In proposito, un'opinione un po' strana (sia pur anche esagerata) ma che purtroppo è di attualità, la esprime il maestro tedesco Schmitt. Egli dice (volendo probabilmente alludere all'Italia) che i Conservatori e gl'insegnanti privati sciupano annualmente centinaia di voci, e stabilisce che:

| | |
|---|---|
| su 100 individui viene rovinata la voce a | 50 |
| sotto la mediocrità rimangono | 49 |
| ne resta | 1 |

il quale forse diventa un artista di fama. E bisogna ancora aggiungere che i Conservatori non accettano che scolari dotati di buoni mezzi vocali, e fra questi, coloro che nel corso dello studio non spiegano le volute qualità e l'intelligenza neces-

saria vengono mandati via. La stessa opinione è condivisa da George Armin in una sua raccolta di polemiche sull'Arte del canto, dove pure non risparmia acerbe critiche sui vari sistemi e metodi d'insegnamento.

Benchè la Germania in fatto di cantanti non possa certo vantarsi perchè, è cosa ormai nota, essi hanno generalmente le voci impostate male e per aria, è tuttavia mestieri riconoscere che in Italia si studia molto meno che in Germania, cominciando dai maestri che non studiano affatto e vanno innanzi a tastoni commettendo errori imperdonabili.

Non vanno dimenticati pure i cantanti i quali col pretesto che l'Arte si impara per imitazione, si credono capaci d'insegnare e condannano tutte le teorie scientifiche, basandosi esclusivamente su pretesi istinti naturali (!), sulla propria voce e sulla pratica acquistata nel *cantare*. Anzitutto osserverò che ogni voce differisce dall'altra e, specialmente nei principi, esige un trattamento diverso; e in quanto alla pratica, questa non sarà certo sufficiente, per raggiungere quella meta che si richiede in Arte, senza lo studio e l'esperienza acquistata nell'*insegnare*.

Perchè si possa constatare un vero progresso artistico nello studio del canto, è necessario indagare la natura dello strumento (mi si permetta di chiamare così la gola umana) dalla quale lo studio ha avuto principio, analizzarne le proprietà ed esperimentare tutti i mezzi di farlo valere affinchè l'Arte non devii dal fine voluto, quello cioè di dilettare con la voce.

Dalle leggi di natura l'artista non può, non deve andare a ritroso, perchè esse sono costanti; potrà variarle tutto al più e temperarne in certo qual modo la rigidità, qualora le circostanze speciali individuali lo richiedano. Nella voce più che mai, le leggi di natura e la logica delle esperienze devono essere scrupolosamente seguite; il proprio gusto e giudizio, essendo soggettivo è facile agli errori e al vizio.

Le parole: *emissione, impostazione, appoggio della voce* ecc., ecc. sono tutte espressioni che vengono adoperate troppo di frequente senza conoscerne il valore e i mezzi per ottenerle in realtà; altro è parlare di impostazione della voce, altro è impostare una voce! Tutto ciò va a discapito di chi studia il canto e non succederebbe se si ricorresse un pochino alla genesi della musica, alla vera sorgente del canto, e cioè alle cognizioni scientifiche che da essa si attingono: *fisiologia, acustica, fonologia.*

Lo studio razionale delle funzioni dell'organo vocale e di tutti i principi scientifici che a questo si riferiscono, è un coefficiente di grandissima importanza per la didattica del canto. Per essi, oltre alla certezza di seguire una via giusta e logica, si riuscirà assai più facilmente a rilevare ed a scoprire i difetti, e si troveranno i mezzi per correggerli.

Lo studio del canto dev'essere dunque Arte e Scienza nello stesso tempo, ma questa scienza non deve consistere soltanto nell'applicare all'arte i trattati di fisiologia o di anatomia. Non si deve

tormentare lo scolaro con teorie trascendentali o stravaganti, obbligandolo a studiare prima le posizioni dell'organo vocale per poi emettere i suoni corrispondenti, oppure sottoporlo a degli esperimenti adoperando strumenti quali laringoscopi, generatori della voce, rettificatori della voce o stupidi espedienti, come il pezzetto di legno o il sughero fra i denti ecc., ecc. In questa maniera, se non si rovineranno del tutto le voci, si otterranno dei cantanti rigidi, schiavi dei loro movimenti, dei cantanti la cui forza mentale verrà tutta adoperata per dar questa o quella posizione alla lingua, al velo palatino ecc., ecc., limitando l'arte ad un complesso di sforzi localizzati. Il cantante dovrà essere completamente libero da qualsiasi sforzo o preoccupazione per meglio esprimere i sentimenti della parte che rappresenta; così pure egli sarà castigato, ma scevro da scolasticismo.

La cosidetta scienza applicata all'arte del canto deve consistere in un sistema d'insegnamento razionale e profondo, che abbia per base non soltanto di far aprire bene la bocca e cacciar fuori il suono intonato, bensì il modo di respirare bene, di ottenere rotondità e pastosità di suono, uniformità di timbro, flessibilità di voce e correttezza di pronunzia, con volontà cosciente e cognizione di causa, anche da parte dello scolaro.

Naturalmente, tutti questi principi, che io chiamo scientifici, vanno osservati specialmente nell'inizio dell'educazione della voce, e precisamente prima che il canto diventi Arte, perchè quando il cantante dovrà preoccuparsi e del senso di quello che

canta e della interpretazione, per estrinsecare la sua parte, non potrà più badare esclusivamente all'atteggiamento della bocca e delle altre parti dell'organo vocale, ma questo atteggiamento, diventato ormai buona abitudine, gli verrà spontaneo e naturale. In caso diverso, il cantante non sarebbe più un vero artista bensì una macchina.

In quanto alla fisiologia, nome reboante, che ha coperto e copre tuttora, disgraziatamente, molte ignoranze e vanità, io sono del parere che debba essere studiata dal maestro, ma che non debba essere argomento di studio per lo scolaro cantante. Il maestro non ne saprà mai troppo, e per rendersi ragione dei fatti naturali che avvengono nello sviluppo della voce degli scolari e per dare spiegazioni, incidentalmente, intorno ai fenomeni vocali; *la teoria non deve mai precedere la pratica, sibbene la pratica dare occasione di risalire alla teoria.*

---

## Cenni storici del canto

Rintracciare l'epoca in cui ebbe origine il canto è certamente cosa impossibile, perchè tutto quello che giunse a noi prima della segnatura è in gran parte frutto di induzioni, talvolta ipotetiche, basate su tradizioni. Il canto, come gli strumenti musicali, risale a tempi antichissimi; da logiche deduzioni e considerazioni è però lecito ritenere che il canto precedette, e di molto, lo strumento, perchè questo venne inventato per accompagnare il canto al fine di renderlo più efficace, oppure per sostituirlo.

Prendendo come base il risultato dello studio sulla genesi della musica, possiamo stabilire che il canto ha avuto origine dalla favella, essendo esso un derivato da questa, e non ammettendo che il canto abbia preceduto la parola.

Se esaminiamo la voce, comune alla favella ed alla musica, e analizziamo il rapporto delle sue sfumature e delle sue modificazioni cogli accenti delle parole e coll'espressione dei gruppi di queste, osserviamo che l'inalzamento e l'abbassamento della voce aggirantesi attorno ad un tono medio

costituisce una modulazione da per sè; in una declamazione, questa modulazione si accentuerà vieppiù, acquisterà maggior sonorità armoniosa nella poesia, ed infine troverà la sua perfezione nella musica.

La favella ha per iscopo di esprimere il pensiero; per quanto chiara e ben modulata, essa non appaga e soddisfa il sentimento, non può esprimere al massimo grado le passioni dell'anima, donde l'istintiva necessità di cercare più in là quello che essa non può dare. Esagerando l'impulso della voce, l'elevazione ed il suo abbassamento laddove prima risultava appena evidente, intercalando le parole o gruppi di queste con appropriati silenzi, a seconda della loro espressione, la modulazione della voce sarà tanto accentuata da diventare una specie di *nenia;* questa, e non altrimenti, dev'essere stata l'origine del canto.

Queste specie di nenie ritrovano il motivo per cui sono nate nella preghiera, nel bisogno che l'uomo ha sentito di comunicare colla divinità. Immagino l'uomo primitivo in alta, ardente preghiera per placare i flutti sonori del mare, inalzante grida a scongiurare la tempesta, sommesso orante al mite splendore della luna, festoso nel ringraziare il sole che gl'indorava le messi; sempre modificando il tono della voce in preghiere diverse o di scongiuro o di sacrifizio. Coll'andare del tempo, ma molto lentamente, questa specie di canto andò modificandosi, assumendo diverse varianti e, pur rimanendo diffusissimo nella preghiera, passò ad altri simboli. Così si cantarono

le glorie dei morti ad onore della patria e ad incoraggiamento dei vivi; col canto si celebrarono le feste che, in origine, ebbero sempre carattere religioso-politico; il canto fu espressione d'amore e d'ira e di tutti i sentimenti che fecero palpitare il cuore umano. È provato che tutti gli antichi popoli hanno cantato; sono moltissime a questo proposito le citazioni degli scrittori: cantava Omero il suo poema alla corte dei re Greci; cantava Davide danzando innanzi l'arca; tutti i sacrifizi degli Egizi e dei Fenici furono preceduti e seguiti dal canto; ma che cosa precisamente fossero questi canti non è possibile ricostruire. Questo però è accertato, che le prime poesie erano improvvisazioni e che il poeta era sacerdote, quindi anche cantore; i primitivi sacerdoti si valevano del canto come di un attributo mistico del loro potere ed il canto ebbe efficacia straordinaria nei riti.

Presso i romani, il canto doveva essere salito a grande importanza e perfezione, tanto che Nerone si compiaceva in pubblico circo di recitare e cantare i suoi poemi; ma questa produzione artistica si è completamente perduta nelle tenebre della prima parte del medio evo. Il canto però, sia pure in forma rudimentale, dev'essersi mantenuto per quanto non si serbino documenti scritti; chè cantavano i cristiani nelle catacombe i loro salmi che poi si modificarono in inni. Con S. Ambrogio (400 d. C.) il popolo cominciò ad alternare le preci coi sacerdoti; S. Gregorio (590 d. C.) stabilì la prima scuola di canto dei fanciulli, e finalmente, verso il 1000, Guido d'Arezzo si adoprò per far leggere la musica sul rigo.

In quest' epoca il canto non è soltanto di uso religioso, ma vediamo quella strana e splendida fiorita di Trovatori che, prima in Provenza e poi in Italia, vanno cantando le loro imprese (trovando da sè e argomento e accompagnamento) nei turriti castelli feudali. Dei canti trovadorici e dei canti di chiesa rimangono parecchi documenti, i quali ci spiegano di che genere fossero. Pare risultare evidente che il canto di chiesa, il quale riassume la musica dotta, ricercasse la sua espressione nella successione dei suoni della scala, tanto nel salire quanto nello scendere; mentre presso il popolo nascevano, come da fresca vena, melodie propriamente musicali. La musica di chiesa si svolse in forme di laudi, messe, mottetti e salmi: la musica popolare dà origine alle maggiolate (canzoni che festeggiavano il ritorno della primavera) ai canti carnascialeschi (allegre canzoni di carnevale) più tardi alle villanelle e frottole, e per ultimo ai madrigali (canti lirici in cui si espone un delicato pensiero d'amore). Le forme suaccennate sono tutte forme liriche e tali si conservarono fin verso il 1500, quando un nuovo elemento drammatico nasceva, si diffondeva, rendendo possibile lo sviluppo di un'azione.

Finora abbiamo parlato di canto, ma di vera e propria arte del canto non si è potuto dir nulla ancora, perchè il cantore usufruiva della propria voce, quale natura glie l'aveva concessa: non esistevano principi, nè norme, nè un sistema qualsiasi. Già Palestrina (1514-1594) aveva cercato di ottenere chiarezza nel canto di chiesa, obbli-

gando i cantori a pronunciare in modo comprensibile e cercando che le complicazioni polifoniche non coprissero il testo; già i cantori della Cappella Sistina dovevano eseguire lunghi esercizi vocali che avevano per iscopo l'espressione dell'insieme, ma questi esercizi non hanno ancor nulla a che fare con la vera e propria arte del canto. Questa incominciò quando venne introdotto l'*a solo,* il quale ebbe bisogno di espressione, di pronuncia e di una tecnica tutta sua propria. Il nome che per primo ci si presenta, parlando del sorgere di questo studio, è quello di Giulio Caccini (1545-1618) che nel suo libro « Nuove Musiche » diede delle norme e degli esempi sull'arte del canto.

In quest'epoca, col principio dell'opera, ha pure principio la fama del cantante come individuo, mentre prima il cantante si confondeva nelle masse dei cori; Caccini stesso fu celebre, non solo come compositore, ma come cantante, e lo stesso si potrebbe dire di Peri, Stradella e molti altri. A questo stesso periodo risale l'usanza degli evirati; questa barbarie pare avesse principio dal fatto che i pontefici non ammettevano donne nelle chiese; quando Clemente XII proibì alle donne di cantare nei teatri di Roma, gli evirati passarono dalle chiese ai teatri, ma fu un'aberrazione che durò poco tempo; gli evirati tornarono alla chiesa e l'arte del canto si sviluppò grandemente in Italia per il buono influsso dato da cantanti che si dedicarono allo insegnamento.

Nel 1582 Caccini e Carissimi fondarono a Roma

la prima scuola di canto. Se al Palestrina va attribuito il merito di avere introdotto la chiarezza nel canto, non va dimenticato che Caccini è il capo-scuola di questa grand'arte, perchè intuì e affermò, pel primo, l'indipendenza della parola dalla musica. Difatti egli nelle « Nuove Musiche » che abbiamo citato più sopra, dice che *discorrendo coi gentiluomini che convenivano nella virtuosissima camerata dell' Illustr. Signor Giovanni Bardi dei Conti di Vernio, venne persuaso da loro non essere la musica altro che la favella, e il ritmo e il suono per ultimo e non per lo contrario.* Si persuase insomma che la parola, nel canto, doveva conservare la sua efficacia e non essere coperta dalla moltitudine dei passaggi o stiracchiata dai contrappunti o sacrificata al ritmo.

Seguono il Caccini e il Carissimi, fondando in Italia nuove scuole di canto e preparando scolari, Stradella, Scarlatti Alessandro (padre del famoso clavicembalista) col quale la scuola di Napoli raggiunse l'apice della gloria, Porpora, maestro dei celebri Caffarelli e Farinelli, e di cui si ricorda che teneva lo scolaro per degli anni su di una sola pagina di esercizi vocali, Fedy, Bernocchi che coltivò in modo speciale il canto fiorito, il Tosi, il Pistocchi che fondò una scuola a Bologna e dalla quale uscirono i più celebri cantanti dell'epoca, e molti altri. Questa scuola, che si svolge fra il 1600 e il 1700, cominciata col sorgere dell'opera, viene man mano modificandosi; dapprincipio il cantante si limitava a rendere con arte perfetta quanto doveva esprimere, poi la perfe-

zione dell'esecuzione influì sull'arte, e il virtuosismo e la ricerca dell'effetto fu l'unico scopo del canto. Il cantante divenne il padrone, fece valere le sue bizzarrie e impose i suoi voleri al musicista, il quale non scrisse più per rispondere alla propria ispirazione, ma sacrificava questa, per dar modo al cantante di emergere in fioriture e gorgheggi. Questo periodo segna un punto di decadenza per l'arte ed è strano che la storia, in tutte le arti belle, debba osservare lo stesso fatto.

Nel secolo XVIII, Gluck, mente elevata ed eletta natura d'artista, pensò di riformare l'Opera italiana e riuscì nel suo intento. Egli non fu maestro di canto, ma compositore e poeta, e volle che la musica *non fosse solamente oggetto del piacere uditivo, ma rendesse più penetrante e più potente il sentimento della poesia*. La riforma di Gluck fu accolta festosamente a Parigi, ma l'italiano Nicola Piccinni sorse a difendere l'antica Opera italiana. Egli andò a Parigi ove fra i due compositori avvenne una vera e propria gara; la vittoria però rimase al Gluck, che colla sua *Ifigenia in Tauride*, vero capolavoro, apriva il campo alla musica moderna. Mercè l'opera di Gluck non solo lo studio del canto risorse a nuova vita, ma prese un indirizzo più serio, avendo egli abolito le inutili fioriture e virtuosità che interrompevano il pensiero melodico, e iniziato il vero canto, corrispondente all'espressione della parola.

I successori di Gluck, pur non seguendolo alla lettera, perchè non esclusero del tutto, dal canto, ogni virtuosità, diedero origine alla nuova Scuola

in cui brillarono i migliori cantanti del mondo quali le Malibran, Catalani, Frezzolini, Patti, Alboni, Marchesi, ecc. ecc., e i Rubini, Negrini, Tamburini, Garcia, Delle Sedie, ecc. ecc. Benchè qualcuno di questi artisti sia giunto fino a noi, possiamo affermare che questa gloriosa Scuola cominciò a declinare verso il 1870 e fu nel suo apogeo colle opere di Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, ecc.

La cosidetta « Antica Scuola Italiana di Canto » ha origine dunque con Caccini, verso il 1600, e si chiude circa nella seconda metà del 1800; si basò più specialmente sulla tecnica delle corde vocali, vale a dire volle raggiungere la perfezione nell'esecuzione dei melismi e nell'emissione vocale: in quanto alla pronunzia rimandava lo studioso alla grammatica, esigendo un'esatta fonazione della parola conforme alle leggi dell'ortoepia.

Ho parlato finora soltanto di scuola italiana perchè, a dir il vero, sebbene altrove non siano mancati gli studiosi, questa nostra antica culla dell'arte seppe chiamare a sè tutti coloro che si vollero dedicare al canto; difatti la scuola iniziata dal Gluck cominciò ad avere dei seguaci anche all'estero e specialmente in Germania e in Francia, ma seguendo le consuetudini di allora, essi attinsero alle fonti nostre, per cui rientrano nel ciclo di cui ho parlato or ora. Solamente dopo il 1800, debbono essere ricordati i nomi di Müller, Schultze, Arlberg, Schmitt, Hey, Stockhausen, Sefferi, Jame, Duprez, Gaveaux ed altri, i quali, sia nel canto come nell'insegnamento, emersero per il loro valore e per la loro indipendenza dalla Scuola Italiana.

Ai giorni nostri in cui, per opera di Wagner, la musica si unisce strettamente alla parola, la sola tecnica delle corde vocali non soddisfece più le esigenze dell'arte. In Germania, dove per l'asprezza e difficoltà della lingua, si sentì maggiormente questa mancanza, nacque la nuova scuola che venne chiamata Scuola moderna o tedesca. Questa scuola, basata essenzialmente su principi fisiologici, volle stabilire esattamente le posizioni degli organi che prendono parte al canto, ottenendo in modo rigorosamente scientifico la parola cantata, mentre minor importanza venne data alla perfezione dell'emissione vocale. Mi pare inutile accennare che questa Scuola e i suoi seguaci si sono completamente emancipati dall'arte italiana.

Si fa generalmente risalire l'origine di questa scuola moderna, propugnata da Schmitt e portata a sviluppo da Hey e Stockhausen, a Wagner, per le innovazioni portate da lui nel campo musicale colle sue opere, ma è giusto ricordare che già Gluck, colla sua musica, mirava allo stesso fine, e lo riconobbe Wagner stesso quando si dichiarò continuatore di Gluck; allora Gluck parve troppo ardito novatore e non venne guari seguito, mentre ora i continuatori di Wagner cadono nell'eccesso opposto, riducendo il canto quasi una enfatica declamazione. È manifesto anche a chi osserva la cosa superficialmente che il mirabile strumento che noi chiamiamo voce umana non è una macchina fabbricata dall'uomo, di cui si possa, a voler nostro, con leggi matematiche modificare e moderare la potenza o il carattere; bisogna lasciar un

giusto campo all'intelligenza e al cuore, diversamente perderemo quello che di meglio ci ha dato la natura, e volonterosi abdicheremo la dignità umana per non diventare che degli automi, esatti fin che vorremmo, ma sempre degli automi.

Riassumendo ora siamo a questo punto: la scuola italiana, gloriosa dei suoi antichi trionfi, non crede di mutar via e rimane stazionaria, il che è indizio certo di regresso; la scuola moderna o tedesca si basa rigidamente sulle teorie scientifiche, cade in esagerazioni e sacrifica l'Arte alla Scienza.

Alla scuola italiana manca lo studio, alla tedesca la spontaneità; sono incomplete e imperfette tutte due.

Solo nell'unione di queste due scuole, unione preconizzata dal Wagner stesso, si potrà avere una scuola completa, che saprà formare artisti buoni, corrispondenti alle esigenze dell'arte.

---

## Requisiti necessari per lo studio del canto

Giova premettere anzitutto che per accingersi allo studio del canto è mestieri possedere tutti i requisiti necessari. Il detto che per cantare basta aver voce è un'asserzione inesatta. Sarebbe come se si dicesse che per studiare il pianoforte basta possedere delle mani adatte. La voce è bensì il primo requisito, non lo nego, ma se questa non sarà (come purtroppo spesso si riscontra) di un volume poderoso, dovrà almeno avere i caratteri principali della *voce-strumento*, essere cioè pastosa, squillante non dura, e gradevole all'orecchio di chi ascolta. Io non dirò, come Rossini, che per cantare occorre: voce voce e voce, e neppure, come il maestro Franz, che per cantare basta saper declamare bene. Dirò solamente che per cantare conviene badare più alla qualità della voce che alla quantità. Non vi sono norme precise per giudicare se una voce ha le proprietà per essere adoperata come strumento musicale; il criterio di un maestro competente basta; questo non deve sbagliare come non sbaglia quasi mai il pubblico, che ascolta in un

teatro o in una sala, nel giudicare la voce di un artista. Vi potranno essere dei giudizi personali, diversi uno dall'altro, a seconda dei gusti di ciascun uditore, potendo gli uni preferire un timbro piuttosto che un altro, ma questi giudizi saranno sempre soggettivi e non potranno influire affatto sul giudizio vero e sulla classificazione di una voce.

Oltre alla voce però, chi aspira allo studio dell'arte del canto deve possedere anche delle disposizioni musicali, cioè: un'anima d'artista, una intelligenza aperta, intuizione, criterio, memoria, e intonazione, o, come chiamasi comunemente e impropriamente, orecchio.

Le disposizioni musicali sono indispensabili, non solo per lo studio del canto, ma per quello di qualsiasi strumento: chi non le possiede dovrebbe senz'altro rinunciarvi. Un artista deve sapere interpretare un pensiero musicale, dargli l'espressione voluta dall'autore, far spiccare la sua e la personalità di quest'ultimo, rendere i sentimenti e le immagini che l'autore ha provato quando componeva, immedesimarsi delle situazioni, dello stato d'animo dell'autore, deve dare insomma ad un pensiero musicale il suo vero significato e renderlo in tutta la potenza estetica della sua creazione. E per ottenere questi risultati è evidente che l'artista debba possedere anima eletta, intelligenza e buon gusto, alle quali doti però non va dimenticato di aggiungere una cultura generale, una abitudine a riflettere e un'attitudine a conoscere i segreti del mondo psichico. È penoso il

fatto che dei cantanti, anche dotati di buona voce, infiorino la loro parte di tali spropositi, e grammaticali e di buon senso, da dimostrare chiaramente la loro ignoranza e la loro incapacità a sentire quello che dicono; e in questo modo ottengono il risultato di un sorriso di scherno, quando la passione dovrebbe commuovere l'uditorio. Non va dimenticata neppure la memoria fra le cose necessarie: se la natura non è stata prodiga, collo studio e coll'esercizio, si potrà acquistarne, essendo essa indispensabile, specialmente per chi vuole diventare un buon artista melodrammatico.

Ho poi detto *intonazione* e non orecchio: benchè siano due cose dipendenti una dall'altra, conviene tuttavia distinguerle in modo assoluto. La parola « orecchio » è molto elastica, perchè, come vedremo più sotto, si può intenderla in vari e diversi modi.

Non sempre l'orecchio, dono di natura, risulta evidente come la disposizione per la musica (o per altre arti) ma, salvo beninteso rare eccezioni, non manca; è questione di educarlo pazientemente e progressivamente fino dai principi dello studio del canto o di uno strumento qualsiasi.

Potrà essere più o meno pronto nell'afferrare, ma ripeto che se un orecchio è tardo nell'afferrare, non perciò bisogna dire che non esiste. Non è nuovo il caso, e capitò pure a me, di persone che dapprima sonavano stonato uno strumento qualsiasi, ossia stonavano senza accorgersene, e poi, con paziente studio, appresero il canto e cantarono intonato e giusto. Niuno potrà contestare che

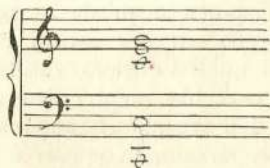
per l'orecchio è assai più difficile lo studio del Canto che quello di qualsiasi altro strumento.

Per me dunque « ha orecchio » colui che sente se altri canta o suona giusto e che distingue uno dall'altro tanto i motivi, o brani di questi, quanto i singoli suoni in rapporto alla loro altezza. Infine, ma ripeto, è tutta questione di educazione, un buon orecchio riesce a conoscere in quale tono un esecutore o un'orchestra suona un pezzo di musica.

È erroneo attribuire ad « orecchio » il fatto di chi, andando ad assistere ad uno spettacolo d'opera in un teatro, ne esce cantarellando i motivi principali. Questa è ritenzione; è bensì cosa dipendente dall'orecchio, perchè è questo l'unico organo per mezzo del quale noi sentiamo i suoni e le vibrazioni di qualunque corpo sonoro, ma non può dirsi « orecchio ». È un dono, è una facoltà, posseduta da certuni di ritenere e riprodurre colla massima facilità le impressioni ricevute nell'organo acustico, anche se queste sono istantanee. A conferma di ciò, posso affermare che tali persone, che a detto comune dovrebbero avere molto orecchio, messe allo studio del Canto o di uno strumento musicale, non diedero risultati migliori di chi era privo di questa facoltà. Se mi fosse lecito il paragone, direi che le persone che hanno tale ritentiva sono come quelli che sanno facilmente, con poche linee, rendere il profilo di una persona, anche se l'hanno veduta una volta sola; e non per questo sono buoni pittori, come vi sono dei buoni pittori che non hanno tale facoltà.

Quello che comunemente dicesi « orecchio » nel canto, è « intonazione », e questa dipende dall'orecchio, ma più di tutto dall'organo vocale. Per intonazione io intendo l'attitudine di ripetere esattamente colla voce, ad una prima prova, una, due o più note di seguito fatte sul pianoforte o colla voce del maestro. Questa è prova infallibile, dalla quale si potrà dedurre che nell'allievo esiste il germe dell'intonazione e che perciò, collo studio razionale e metodico, potrà in seguito superare ostacoli e riuscire.

In pratica, presso a poco, la prova dovrebbe essere questa: si toccano al pianoforte le note:

note queste esistenti in qualsiasi estensione di voce, tanto negli uomini quanto nelle donne, indi si fanno ripetere allo scolare da solo; poi in luogo di ripeterle al piano, si tocca l'accordo,

invitando lo scolare a rifare le note già cantate.

Se la prima prova riesce negativa, non perciò bisogna escludere il soggetto perchè privo di in-

tonazione e di attitudine al canto. Si ritenta la prova parecchie volte, lasciando a parte l'accordo e limitandosi ad una sola nota per volta, facendola assieme allo scolaro per lasciarlo poi, poco a poco, ripeterla da solo. Ho già detto più sopra che vi sono individui piuttosto tardivi nell'afferrare e che l'educazione e lo studio possono perfezionare molto. La causa del ritardo nell'ottenere un'intonazione esatta non va soltanto cercata nell'organo acustico, ma il più delle volte nell'organo vocale. Lo stesso Padre G. Martini diceva: « All'udito serve l'orecchia, che porta coi *Suoni* il *Canto* ancora a quella sede, ove l'anima lo sente ed intende; al movere il *Canto* servono gli organi formatori della voce, distanti dall'orecchia, e di costruzione da essa diversi; talmente che possono questi essere male acconci ad obbedire ai comandi dell'animo, che gli ordini il canto, mentre l'orecchia perfettamente costrutta a trasmetterlo all'animo sia valentissima; o almeno può esser l'orecchia a sufficienza disposta per fargli sentire il piacere del *Canto*, quando solo gli organi della voce siano disadatti a produrlo piacevole ». Vi sono dei soggetti che per natura hanno le note impostate, nei quali l'organo vocale è pronto ed ubbidiente all'orecchio, mentre altri, per riprodurre le impressioni dell'orecchio, hanno bisogno di lungo studio e di preparazione con esercizio dell'organo vocale; la deficienza d'intonazione è anche soventissimo causata dalla mal regolata respirazione.

Un'altra prerogativa per poter cantare è di possedere i polmoni sani, perchè la buona respirazione

è una delle prime condizioni necessarie. Ripeterò io pure il detto di egregi cultori del canto e che cioè, «chi sa ben respirare sa ben cantare»; aggiungerò infine che si deve cantare col cervello, perchè è sotto la diretta ed assoluta guida della mente che l'udito e la voce devono di concerto agire per ottenere la dovuta perfezione nella formazione del suono e per poter applicare saviamente tutte le regole inerenti all'Arte del Canto.

---

## L'organo vocale

Benchè l'organo vocale nel suo principio fisico-acustico si possa paragonare ad uno strumento ad ancia, esso è uno strumento complicatissimo, senza congeneri, e costituito da parecchie parti, ciascuna delle quali ha la sua propria mansione; colla mobilità, coll'elasticità e col concorso di tutte le parti di cui esso è composto si ottengono tutte le infinite sfumature della voce.

Senza dilungarmi in particolari troppo minuti, chè sarebbe uscire dal campo musicale per entrare in quello anatomico, ritengo necessario per lo studioso il conoscere, almeno sommariamente, come e da dove ha origine la voce; la conoscenza del proprio strumento, se è utile per chi voglia dedicarvisi, è indispensabile per chi insegna.

Le parti essenziali dell'organo vocale sono le seguenti:

*Laringe* (fig. 1 *a*, fig. 2, fig. 3) costituisce il vero e proprio organo vocale, l'apparecchio cioè dove hanno origine le vibrazioni sonore e dove si forma la voce.

Essa è formata da una specie di tubo cartilagi-

noso, quasi triangolare, aperto alle due estremità per il passaggio dell'aria, sia nella inspirazione come nella espirazione.

Nel suo interno, che è tappezzato da una mucosa, si trovano le *corde vocali* (fig. 1 *b*, fig. 2 *a*, fig. 3 *b*) aventi forma di due labbra e costituite da una ripiegatura della mucosa stessa entro cui sta un sottilissimo muscolo detto tiro-aritnoideo interno. Sopra le corde vocali stanno altre due piccole labbra, dette *false corde vocali* od anche aritnoidee superiori (fig. 2 *c*). Le quattro corde vocali non hanno la stessa importanza; le inferiori sono di assoluta necessità per la produzione dei suoni, mentre le superiori possono essere lese ed in gran parte distrutte senza che la voce si trovi sensibilmente alterata. In conseguenza, le prime soltanto meritano il nome di *corde vocali*; le seconde sono destinate sopratutto a lasciare a quelle l'indipendenza necessaria per entrare in vibrazione.

*Glottide* (fig. 1 *c*, fig. 2 *e*, fig. 3 *a*) è lo spazio esistente fra le corde vocali e per il quale passa l'aria.

Essa forma la parte più stretta della cavità della laringe e si presenta sotto l'aspetto di un piccolo triangolo isoscele, il cui apice si dirige in avanti. La base di questo triangolo, ossia il maggior diametro trasversale della glottide è di circa 5 mm. nella donna e di 8 nell'uomo; esso però varia molto secondo che la glottide si restringe o si dilata.

*Epiglottide* (fig. 1 *d*, fig. 2 *b*, fig. 3 *c*) è una lamina sottile, flessibile, membranosa, posta davanti

all'orifizio superiore della laringe come un coperchio; essa si abbassa durante la deglutizione e impedisce così agli alimenti di penetrare nella laringe e negli organi respiratori.

*Palato*, o volta palatina (fig. 1 *e*) è costituito da uno scheletro osseo e da una mucosa e si compone di una parte orizzontale o palatina propriamente detta, e di una verticale formata dall'arcata dentale. Divide la cavità orale dalle fosse nasali formando come una specie di tavola armonica sulla quale viene a battere la colonna sonora emessa dalla laringe.

*Velo palatino* (fig. 1 *f*). È una lamina mobile muscolare, membranosa, che fa seguito al palato senza linea di demarcazione; essa può dividersi in due parti: *a*) la parte anteriore o orale, quasi orizzontale, appartiene alla mucosa della bocca; dalle sue regioni laterali partono due pieghe della mucosa che vanno a perdersi ai lati della lingua: sono i *pilastri anteriori* del velo palatino; (fig. 1 *g*, fig. 4 *b*) *b*) la parte posteriore o faringea, mobilissima, obliqua in basso ed all'indietro, terminante con un'appendice detta *ugola*, (fig. 1 *h*, fig. 4 *d*) libera nella faringe. Dai margini dell'ugola partono altre due pieghe della mucosa, dette *pilastri posteriori* del velo palatino (fig. 1 *g*, fig. 4 *c*) che vanno in basso e all'indietro perdendosi sulle parti laterali della faringe.

Questi pilastri sono più ravvicinati fra di loro che i pilastri anteriori, di modo che esaminando il fondo della bocca, si veggono i quattro pilastri. Il pilastro anteriore e il pilastro posteriore dello

stesso lato, ravvicinatissimi all'alto, si allontanano man mano che scendono, e circoscrivono un'incavatura triangolare la quale alberga l'*amigdala* o tonsilla (fig. 1 *g*, fig. 4 *g*).

*Lingua* (fig. 1 *i*). Organo ad un tempo di movimento, (articolazione dei suoni, masticazione) di sensibilità generale (tattile) e speciale (gustatoria) è fissata per la sua *base* all'osso ioide ed al mascellare inferiore, e libera nella cavità della bocca alla sua faccia superiore o *dorso*, ai suoi margini e alla sua estremità anteriore o *punta*. Il dorso della lingua nella sua metà anteriore è orizzontale, nella sua metà o parte posteriore invece discende verticalmente per raggiungere l'epiglottide a cui è riunita. Dalla lingua dipendono i movimenti della laringe: questa si abbassa quando la lingua si ritrae e viceversa.

*Cavità orale* (fig. 1 *b*) o bocca, ha la proprietà di emettere la voce, di formare gli elementi fonetici e di servire quale apparecchio di risonanza.

*Labbra* (fig. 1 *m*). Sono due ripiegature cutaneo-muscolari, poste davanti alle arcate dentarie e che circoscrivono l'orifizio della bocca.

*Mascella superiore* e *inferiore* (fig. 1 *n*). Quest'ultima determina l'orifizio ossia l'apertura della bocca.

*Arcate dentarie* (fig. 1 *o*). Costituiscono un corpo duro, indispensabile tanto alla masticazione quanto all'uscita esatta della colonna sonora. Dico *esatta*, perchè il suono, per uscire dalla cavità orale, ha bisogno di passare per ultimo fra ostacoli (quali i denti, e precisamente gl'incisivi e i canini) di

vera e forte resistenza. Se p. es. non vi fossero che le labbra, la colonna sonora uscirebbe rotta, piegata e quindi disarmonica.

*Faringe* (fig. 1 *p*) o *cavità faringea*. È un canale muscolare membranoso limitato in alto dalla base del cranio e in basso dalla parte superiore dell'esofago il quale forma una continuazione della faringe stessa.

È organo di deglutizione e di respirazione; comunica colle fosse nasali, colla cavità orale, colla laringe e coll'esofago.

Durante la deglutizione, gli orifizi destinati al passaggio dell'aria si chiudono. La faringe più che come cavità di risonanza serve quale mezzo di trasmissione della corrente d'aria divenuta colonna sonora dopo il processo della fonazione.

*Cavità nasale* (fig. 1 *r s*), costituisce il primo segmento dell'apparecchio respiratorio e coi *seni frontali* (fig. 1 *q*) forma parte del corpo di risonanza della voce.

La cavità nasale comprende:

*a*) le *narici* o vestiboli delle fosse nasali (figura 1 *r*) piccole cavità ovoidali, piatte in senso trasversale, che precedono le fosse nasali e si spingono in avanti ai lati del lobulo nasale;

*b*) le *fosse nasali* (fig. 1 *s*) cavità maggiori delle precedenti, che stanno sopra la cavità orale, e si prolungano anteriormente nelle narici per mezzo delle quali comunicano all'esterno. Posteriormente esse comunicano colla faringe per mezzo di due aperture ovali, col maggior diametro verticale, dette *coane* (fig. 1 *t*).

*Cassa toracica* (fig. 1 *u*); racchiude gli organi della respirazione e nello stesso tempo fa parte del corpo di risonanza della voce. Lo scheletro della cassa toracica (fig. 5) detto anche gabbia toracica, è costituito: indietro dalle vertebre dorsali (colonna vertebrale); a destra e a sinistra dalle coste che si estendono, a guisa di archi, dalle parti laterali delle vertebre dorsali verso le parti laterali dello sterno. Quest'ultimo è un osso dispari, collocato all'innanzi o nel mezzo del torace (fig. 5 *d*).

*Polmoni* (fig. 1 *v*, fig. 6 *a*); in numero di due, sono situati nella cassa toracica, ai lati della colonna vertebrale e costituiscono l'organo principale della respirazione.

Essi hanno una consistenza molle, molto analoga a quella di una spugna e sono formati da miriadi di spazi nei quali si raduna l'aria. I polmoni ricevono e cacciano fuori l'aria per mezzo dei *bronchi* (fig. 1 *x*, fig. 6 *b*) e della *trachea* (fig. 1 *w*, fig. 6 *c*).

*Diaframma* (fig. 1 *y*) muscolo impari, situato sotto ai polmoni come una base in modo da dividere il torace dall'addome. Esso ha molta importanza nella respirazione.

Per quanto riguarda lo studio del canto, e per maggior chiarezza, queste varie parti dell'organo vocale si potrebbero riassumere in tre gruppi, i quali, pur funzionando assieme hanno un'azione distinta:

1. Apparecchio respiratorio: riceve e trasmette l'aria per la formazione del suono. Esso

comprende la trachea, i bronchi, i polmoni, il diaframma.

2. Apparecchio produttore: genera e forma il suono. Comprende la laringe nel suo complesso.

3. Apparecchio di risonanza: completa il suono e ne stabilisce il timbro o colore. Esso comprende la cassa toracica, la cavità faringea, la cavità orale, la cavità nasale e i seni frontali.

Ho omesso le parti dell'organo vocale che non risultano in questi tre gruppi, perchè pur essendo vitali nella funzione del canto non hanno diretta importanza nell'azione di ciascun gruppo.

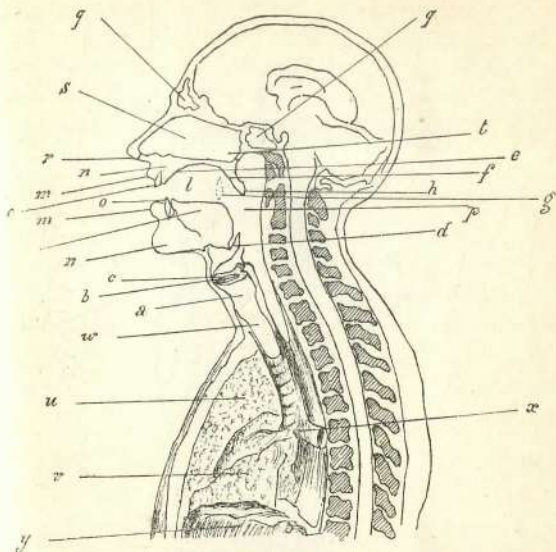



Fig. 1. L'Organo Vocale.

*a*) laringe
*b*) corde vocali
*c*) glottide.
*d*) epiglottide.
*e*) palato
*f*) velo palatino
*g*) pilastri e amigdale.
*h*) ugola
*i*) lingua
*l*) cavità orale
*m*) labbra
*n*) mascelle
*o*) arcate dentarie
*p*) faringe
*q*) seni frontali
*r*) narici
*s*) fosse nasali
*t*) coane
*u*) cassa toracica
*v*) polmoni
*w*) trachea
*x*) bronchi
*y*) diaframma

Fig. 2. Laringe sezionata verticalmente.

(sezione anteriore).

*a*) corde vocali
*b*) epiglottide
*c*) false corde vocali
*d*) trachea
*e*) glottide

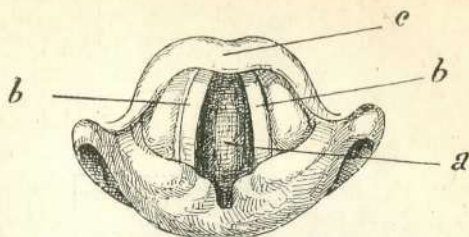



Fig. 3. Laringe durante la respirazione.

(vista dall'alto col laringoscopio).

*a*) glottide
*b*) corde vocali
*c*) epiglottide

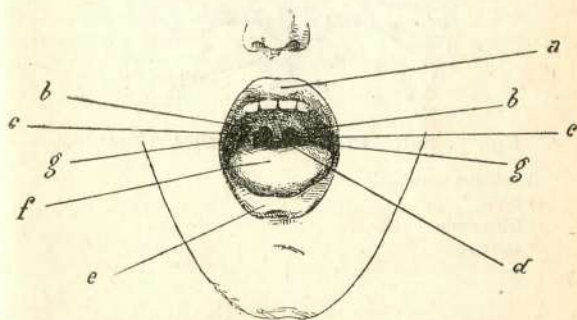



Fig. 4. Apertura esterna della cavità orale.

*a*) labbro superiore
*b*) pilastro anteriore
*c*) pilastro posteriore
*d*) ugola
*e*) labbro inferiore
*f*) lingua
*g*) amigdale

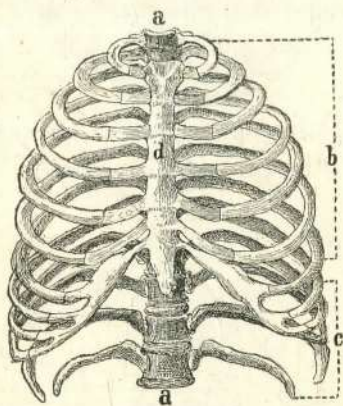



Fig. 5. Scheletro della cassa toracica.

*a*) colonna vertebrale
*b*) coste
*c*) false coste
*d*) sterno

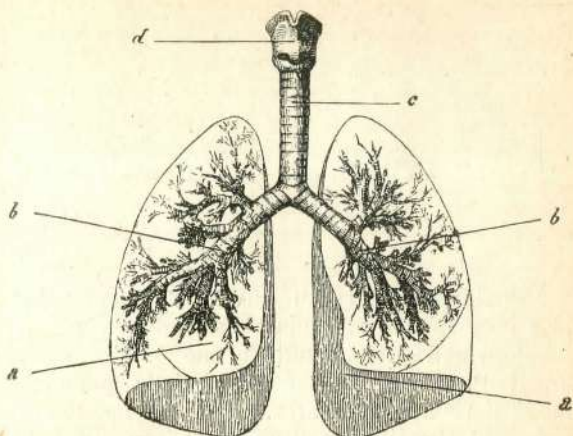



Fig. 6. Albero respiratorio.

*a*) polmoni
*b*) bronchi
*c*) trachea
*d*) laringe

## Della voce. — Timbro

Esaminate le parti di questo strumento che è la « voce umana », veniamo a vedere come esso funzioni nella produzione del suono. Tacendo per ora dell'inspirazione per mezzo della quale i polmoni si riempiono d'aria, come un mantice, osserviamo che l'aria nell'uscire, vale a dire nell'espirazione, attraversa la laringe, mette in vibrazione le corde vocali ed esce dalla laringe per portarsi nella cavità orale, dove batte contro il palato, che funziona da tavola armonica, ed esce dalla bocca, incontrando per ultimo i denti incisivi. Questa colonna d'aria divenuta suono, e che nel nostro caso è la voce, presenta tre distinte proprietà: *intensità, altezza, timbro* o *colore*.

L'intensità è la *qualità* della voce, mentre l'altezza e il timbro ne costituiscono il *carattere*.

L'*intensità*, o, come suolsi chiamare, volume, della voce dipende dalla maggior o minor ampiezza delle vibrazioni.

Essa è naturale in una voce, ma può essere molto modificata e aumentata a seconda dell'elasticità conseguita dai muscoli dell'organo vocale e del-

l'esatto funzionamento dell'apparecchio respiratorio: l'espirazione influisce pure sulla forza del suono e sulla sua durata.

Bisogna dunque non solo evitare lo spreco di aria, ma qualsiasi sforzo, ed emettere il suono impiegando la minor fatica possibile, perchè, per mettere in vibrazione le corde vocali, basta una piccolissima quantità d'aria.

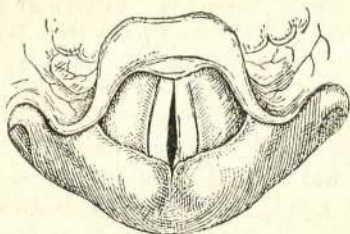
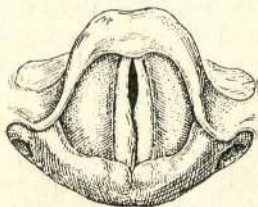
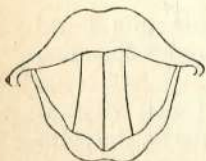
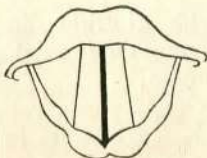
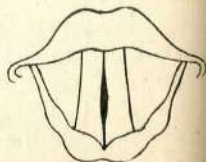
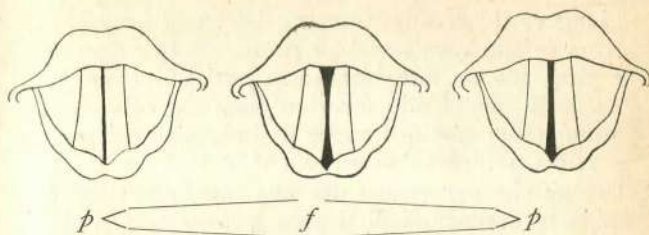
Nell'emissione di un suono, sia esso corto, sia lungo, tutta la quantità d'aria che passa dalla laringe deve essere utilizzata per le vibrazioni e trasformata in suono. L'aria si economizza rallentando e moderando l'azione dell'apparecchio respiratorio. E qui, per maggior chiarezza, aggiungerò che benchè dall'espirazione dipenda la forza del suono e l'espirazione ben regolata possa influire sul volume e aumentarlo, non si deve confondere il volume colla forza.

Una voce può avere molta forza e nello stesso tempo poco volume.

L'*altezza* del suono è portata dal maggior o minor numero delle vibrazioni che si verificano in un tempo determinato; il numero delle vibrazioni dipende poi dalla maggiore o minore tensione delle corde vocali.

L'ampiezza della glottide dipende non tanto dall'altezza del suono quanto dal grado dinamico con cui viene emesso.

Si noti anche che le corde vocali non vibrano sempre per intero, ma talvolta in parte, talvolta al solo margine, e talvolta si sovrappongono perfino; questo fatto oltre all'ampiezza fa anche cam-

biar forma alla glottide. Ecco ad esempio, secondo il dott. Grunwald, alcune forme di glottide:

Laringe durante la fonazione.

Durante l'emissione d'un suono molto acuto.

Voce di petto.

Di mezzo.

Di testa.

Suono filato, nel mezzo della voce.

Secondo le teorie di alcuni fisiologi, il sollevarsi e l'abbassarsi della laringe non esercita alcuna influenza sull'altezza del suono e si può cantare tanto a laringe alzata quanto abbassata; l'esperienza però dimostra che il discendere della laringe facilita, specialmente in rapporto al timbro, l'emissione dei suoni acuti, mentre per i suoni bassi si ottiene lo stesso risultato in modo contrario.

Il *timbro* o colore della voce dipende dal numero dei suoni armonici e dalla loro qualità, cose queste che hanno la loro causa dalle diverse cavità dove i suoni principali, o fondamentali, trovano la loro risonanza.

La faringe, che, come si vede dalla sua conformazione, non è altro che un tubo sonoro, è atta a configurarsi variabilissimamente, ed ha la facoltà di modificare il timbro della voce. Soggetta alla volontà del cantante (indirettamente, perchè per mezzo dell'udito egli viene a conoscere se i suoni sono corrispondenti) questi dovrà disporre la faringe in modo che la nota emessa, per rag-

giungere il massimo numero dei suoni armonici, trovi la sua vera cavità di risonanza. Questo non è altro che un fatto fisico: in tutti gli strumenti musicali, cambiando forma o ampiezza alla cassa armonica si modifica anche il timbro. Si potrebbe perciò stabilire in massima che è unicamente la faringe che per mezzo dei suoi movimenti determina le gradazioni di timbro, provocando il rinforzo e la ricchezza dei suoni armonici del suono medesimo.

Questo fatto però è subordinato anche alla disposizione anatomica e all'ampiezza delle cavità di risonanza. Tutti gli organi vocali posseggono e le cavità e la faringe, ma non per questo avranno tutti la qualità di voce necessaria per il canto, e non sempre la faringe avrà la facoltà di rinforzare i suoni armonici. Gli individui, nei quali, mercè la disposizione delle cavità di risonanza, le onde sonore dei singoli armonici, avendo uguale ampiezza si rinforzano scambievolmente e formano nel complesso un accordo consonante, avranno una voce armoniosa, modulata e atta ad essere impiegata come strumento musicale; quelli al contrario ai quali mancano le dette qualità, per cui gli armonici formano nel complesso un accordo dissonante e si estinguono in gran parte per l'intersecazione delle onde sonore, avranno una voce dura, poco armoniosa e non adatta al canto: ciò che comunemente dicesi « *essere senza voce* ».

Lo stesso sarà per la conformazione speciale della faringe, della laringe e della glottide. Come dice il dott. Mandl, tutto dipende dalla costru-

zione dell'organo vocale, cioè dal maggior sviluppo, dall'elasticità, o dalla debolezza di certi muscoli in rispetto a certi altri.

Il timbro può essere considerato di due specie: *chiaro* e *oscuro*; già per natura una voce può maggiormente propendere per l'una come per l'altra specie, ma la voce sia essa chiara oppure oscura subisce modificazioni di timbro a seconda delle vocali e dell'acutezza delle note corrispondenti. Infatti anche il König dimostrò come la voce umana presa in tutta la sua estensione, nelle note basse il timbro abbia tendenza al suono della vocale U, e man mano che sale negli acuti, il timbro avrà successivamente tendenza al suono delle vocali O A E I. Egli costruì all'uopo cinque diapason o coristi differenti, corrispondenti alle note:

aeioU aeiOu Aeiou aEiou aeIou

ed osservò che avvicinandoli successivamente alla bocca mentre si pronunziavano una dopo l'altra le cinque vocali, il primo diapason vibrava alla vocale U, il secondo O, il terzo alla A, il quarto e quinto, a lor volta, alle vocali E ed I.

Oltre alle cinque vocali A E I O U, la voce prende il timbro di tutti i suoni intermedi che congiungono le vocali suddette; in pratica possiamo constatare questo fatto, facendo cantare una

stessa parola in diversi dominii della voce

pian—to pian—to pian—to pian—to

O A Æ E

Come si vede, la vocale *a* della parola *pianto* pur conservando il suono particolare, tenderà, a seconda dell'altezza, ad associarsi al suono delle vocali sottostanti, modificando il suo timbro primitivo. La stessa cosa succederà con le altre vocali.

Da ciò trarremo la conseguenza logica che una voce avrà maggior facilità di cantare nelle note basse sulla vocale O e nelle acute sulla vocale E, e uno stesso suono, in una voce non ancora educata, emesso con diverse vocali cambierà a sua volta il timbro.

Come vedremo, quando tratteremo l'impostazione della voce e l'emissione, la vera arte del canto è precisamente il modo di uniformare la voce e darle un unico timbro, qualunque sia la vocale emessa, e rendere impercettibile il cambiamento di timbro che fanno le note quando dalla risonanza di una cavità, passano a quella di un'altra. Nelle voci maschili le note hanno gran parte della loro risonanza nella cassa toracica mentre nelle voci femminili e nelle note acute del tenore, esse avranno maggiore risonanza nella cavità nasale e orale e nei seni frontali.

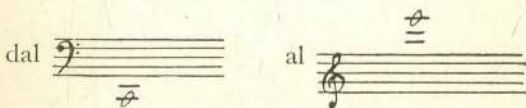
Le note cosidette vuote, prive di suoni armonici e aventi un colore ambiguo, dimostrano che la faringe non ha saputo indirizzarle nella giusta cavità dove dovevano trovare la loro maggior risonanza.

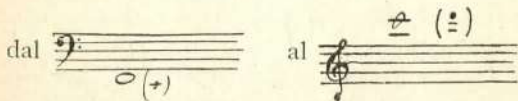
Il velo palatino che fa i movimenti opposti a quelli della laringe, cioè quando quest' ultima scende, risale, ha molta importanza nella produzione della voce. Da esso dipende l'uscita della colonna sonora dalla cavità orale oppure dalle fosse nasali; in quest'ultimo caso, il timbro viene alterato e la voce diviene nasale. Questo è un grave difetto del quale parleremo più tardi.

---

## Classificazione della voce

L'organo vocale dovrebbe produrre la massima estensione

dal [musical notation] al [musical notation]

tuttavia, in ispecie oggigiorno, raramente si può raggiungere colla voce questi limiti, perciò, per base, possiamo attenerci, come i compositori, all'estensione

dal [musical notation] (+) al [musical notation] (:)

Tutta questa estensione è suddivisa in sei categorie: *soprano*, *mezzo-soprano* e *contralto* per le voci di donna; *tenore*, *baritono* e *basso* per le

voci di uomo. Vengono pure ammesse nel canto le voci di soprano leggero e tenore leggero; sono però categorie secondarie che differiscono dal soprano e dal tenore per il timbro più chiaro e perchè, benchè non sempre, posseggono qualche nota di più negli acuti.

Ciascuna delle sei categorie summenzionate ha un'estensione sua propria, come si può rilevare dallo specchio che segue. Per maggior chiarezza, ho adoperato solamente le chiavi di violino e di basso; per il tenore, le note corrispondono un'ottava sotto.

Soprano.

| Bassi estremi | Estensione da esercitarsi maggiormente da principio | | | Acuti estremi | |
|---|---|---|---|---|---|
| note deboli | | delicate e difficili | brillanti | | ardui |

Mezzo-Soprano.

| bassi estremi | Estensione da esercitarsi maggiormente da principio | | | acuti estremi | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| deboli | | alquanto delicate | belle e sonore | | | difficili |

Contralto.

| bassi estremi | Estensione da esercitarsi maggiormente da principio | | acuti estremi | |
|---|---|---|---|---|
| | robuste e rotonde | deboluccie | | aspre |

TENORE.

| bassi estremi | Estensione da esercitarsi maggiormente dapprincipio | | | acuti estremi |
|---|---|---|---|---|
| | deboli | robuste e facili | difficili | brillanti ma difficili |

(corrispondono un' 8.ª sotto).

BARITONO.

| bassi estremi | Estensione da esercitarsi maggiormente dapprincipio | | | acuti estremi |
|---|---|---|---|---|
| deboli | | piene e robuste | tipiche e brillanti | difficili |

BASSO.

| bassi estremi | Estensione da esercitarsi maggiormente dapprincipio | | acuti estremi |
|---|---|---|---|
| deboli | piene e robuste | oscure | difficile e brutte |

I caratteri principali che distinguono una voce dall'altra, non consistono tanto nella loro estensione quanto nel timbro caratteristico che ciascuna di esse deve avere. È grandissimo errore, e purtroppo comune in gran parte degl'insegnanti di canto, quello di giudicare una voce e classificarla di *tenore* piuttosto che di *baritono*, di *soprano* piut-

tosto che di *contralto* e via discorrendo, basandosi esclusivamente sull'estensione, come pure ho dovuto dolorosamente constatare la smania, sia da parte di insegnanti, sia di scolari, di spingere le voci negli acuti oltre il limite concesso dalla categoria cui effettivamente appartengono, lieti di aver raggiunto un'estensione, che essi credono la loro, ma che purtroppo non è.

Con poco esercizio, qualche *baritono* arriverà a prendere il *Si bemolle* acuto, nota questa di tenore, ma non per questo egli sarà un *tenore*. Lo stesso dicasi pel *basso*, che può salire negli acuti fino al limite dell'estensione concessa al *baritono*, e pel *contralto*, che può giungere quasi fino alle note alte del *soprano*.

Io non pretendo, nel coltivare e nell'educare una voce, che si debba lasciarla inerte e non spingerla (beninteso senza sforzarla) nelle note acute, anzi, ciò è necessario; qualunque voce deve essere esercitata in tutta la sua estensione, non solo, ma deve possibilmente sorpassarla, pur limitandosi in pratica a quella che ho indicata nello specchio precedente.

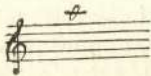
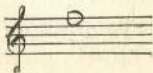
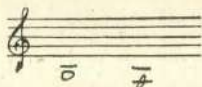
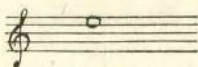
Siccome, in generale, in una voce non ancora coltivata, anche il timbro può talvolta essere dubbio e non determinato, oppure può effettivamente non corrispondere ad una data categoria, (abbiamo già detto del soprano-leggero e del tenore-leggero detto anche « tenore di grazia » ma basta per carità....) e per quanto riguarda le voci femminili il soprano e mezzo-soprano (detti comunemente « drammatico » per distinguerli dal soprano leg-

gero) possono facilmente scambiarsi avendo affinità di timbro fra di loro, così consiglierei le seguenti norme, che, pur non essendo assolute, io ritengo come le più sicure per classificare una voce e stabilire a quale categoria essa appartiene:

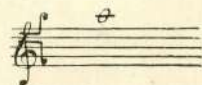
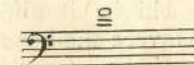
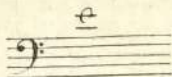
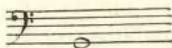
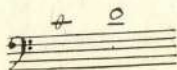
Il SOPRANO si riconosce dalla maggior facilità che avrà nel sostenere la voce senza sforzo, colle vocali A ed E isolate o accoppiate (Æ) sulla nota

e nel sillabare sulle note

Vi sono dei mezzi-soprani e contralti la cui voce si estende negli acuti fino a questi limiti, ma non potranno sostenere le note senza grave e dannoso sforzo e neppure sillabare con facilità.

Il MEZZO-SOPRANO sosterrà facilmente la nota

ma non potrà sillabare senza durar fatica oltre il

Il CONTRALTO, oltre al timbro caratteristico, si riconosce dalla facilità che avrà nel sostenere con robustezza le note

cosa non possibile ai soprani o ai mezzi-soprani, mentre non potrà sillabare oltre il

e le note acute, in generale, gli riusciranno un po' stridule e faticose.

Il TENORE dovrà sostenere il

e sillabare sul

Il BARITONO potrà sostenere il

e sillabare non oltre il

Il BASSO sarà riconoscibile dalle altre voci per la robustezza delle note basse e perchè sosterrà facilmente il

Nelle note acute non potrà però sillabare senza sforzo oltre le note

Giova però ricordare che tutte le categorie di voci femminili e maschili si riconoscono indubbiamente dal timbro particolare e caratteristico che ciascuna di esse possiede.

★

Vi sono delle voci, e fra queste anche di quelle che non hanno un timbro determinato, che posseggono una grandissima estensione, tanto da trarre in inganno chi ha il difficile compito di classificarle; altre invece che hanno una estensione limitatissima e un timbro non determinato.

Nel primo caso, converrà studiare la voce attentamente in tutti i suoi particolari per accertare le variazioni che può fare: non bisogna dimenticare mai che (salvo casi poco comuni) tutto quello che una voce acquista nelle note acute, per estensione o per intensità, lo perde nelle note basse; perciò, prima di stabilire a quale categoria si possa ascrivere una voce, per educarla poi convenientemente, la si eserciterà in tutta la sua estensione e dopo essersi fatto un preciso concetto dell'intensità e della robustezza così dei suoni acuti come dei bassi, si dovrà attenersi in quei limiti dove il risultato riesca più soddisfacente. Talvolta poi, sempre nelle voci che hanno grandissima estensione, per vincere la debolezza che può riscontrarsi nel centro della voce, converrà sacrificare qualche nota tanto nei bassi estremi quanto negli acuti estremi. Nelle voci che hanno molta estensione, senza possedere un timbro determinato, non è difficile scambiare una categoria per l'altra; (p. es. il baritono per tenore) in questo caso la poca circospezione potrebbe rovinare una voce che, forse, classificata giustamente, avrebbe dato buoni risultati.

Nel secondo caso, e cioè quello in cui, oltre all'estensione limitata e ristretta della voce, manca il timbro che si richiede in una data categoria, il migliore consiglio che posso dare allo scolaro è quello di rinunciare all'arte del canto.

★

Non bisogna, in generale, mai abusare della naturale facilità che una voce può avere nell'emettere gli estremi acuti, oppure gli estremi bassi; oltre danneggiare le note centrali e quelle dove la voce deve avere maggior robustezza, si compromette l'intonazione e l'uniformità del timbro e la voce ha tutte le probabilità di divenire fiacca e senza resistenza. Perciò, nel principio dello studio, (e non ripeterò mai abbastanza questa massima) converrà in modo assoluto limitare l'estensione della voce, a qualsiasi categoria essa appartenga, escludendo le note estreme tanto negli acuti quanto nei bassi. Si avrà così un'estensione più limitata, ma la voce a sua volta acquisterà maggiore resistenza e robustezza.

Nello specchio, esposto poc'anzi per dimostrare l'estensione di ciascuna categoria di voce, ho pure indicato le note che conviene esercitare maggiormente da principio e la differenza che passa fra un gruppo di note ed un altro, nella stessa estensione, per quanto riguarda il timbro e la qualità. Queste norme senza avere nulla di assoluto, perchè sappiamo che una voce differenzia da un'altra, anche appartenendo alla medesima categoria, credo possano essere di aiuto e di guida per meglio regolarsi negli studi iniziali.

## Atteggiamento della persona

L'atteggiamento o la posizione della persona dovrà essere semplice, naturale e non rigido: il corpo, che sarà diritto, non dovrà subire nessuna contrazione in qualsiasi parte; la testa non dovrà essere alta, come taluni dicono, ma leggermente piegata in avanti, come in atto di porgere o di parlare con persona della medesima statura; la bocca sarà schiusa con garbo e naturalezza dal semplice abbassamento della mascella inferiore, senza atteggiarsi nè a sorrisi nè ad altre espressioni. L'espressione che più si confà alla faccia è quella della serenità, donde converrà evitare l'aggrottarsi delle sopraciglia e qualsiasi contrazione dei muscoli frontali. L'occhio dovrà guardare orizzontalmente e con espressione naturale; soltanto quando il cantante sarà avanzato negli studi e dovrà interpretare un pensiero musicale, cantando colle parole, l'occhio e tutto il volto potrà prendere l'espressione conforme al senso delle parole stesse.

Nell'emissione di una nota lunga specialmente, la testa e le labbra dovranno essere immobili; be-

ninteso non rigide. Trascurando questa circostanza, la colonna sonora, nell'uscire, può subire degli urti, degli spostamenti e venire interrotta, la voce, in conseguenza può perdere l'uniformità di timbro e l'eguaglianza.

Dovendo il cantante stare ritto in piedi (essendo questa la posizione migliore e più favorevole per cantare, pur non volendo escludere che si possa cantare anche da seduti) per non stancarsi, e irrigidirsi, potrà leggermente avanzare or una or l'altra gamba, badando però di restar sostenuto senza abbandonarsi a se stesso, e di non lasciar cadere tutto il peso del corpo sulla gamba che rimane indietro; in questo caso la respirazione non potrebbe più essere regolare e perfetta, perchè dalla parte dove gravita il peso del corpo, l'azione dei muscoli dell'apparecchio respiratorio non è più libera.

Infine le braccia non dovranno stare esclusivamente a penzoloni, pur essendo questa posizione quella in cui l'apparecchio respiratorio funziona meglio. Lo scolaro ed il cantante da sala potranno di quando in quando appoggiare una mano sul pianoforte, tenere in mano il foglio della musica e in generale prendere un atteggiamento naturale e senza ricercatezza alcuna. Il cantante melodrammatico dovrà abituarsi alla mimica richiesta dall'espressione delle parole e dalle differenti situazioni ed alle posizioni più convenienti che la scena richiede; questo però è uno studio tutto speciale, che il cantante, dopo ultimata l'educazione della sua voce, farà dapprima sotto una guida compe-

tente per conoscere le basi fondamentali del modo di presentarsi al pubblico e di stare correttamente in scena e poi da solo, copiando i grandi artisti, studiando e creando. Per chi deve cantare sul palcoscenico, l'eleganza, la correttezza, la disinvoltura, la giusta misura di tutti i movimenti, ciò che in conclusione dicesi: « possesso della scena » è di un'importanza tanto grande che, molte volte, sopperisce (in parte) alla deficienza dei mezzi vocali.

Come si deve aver cura di evitare la rigidità nell'atteggiamento della persona, così si devono disapprovare quei cantanti che, malgrado siano principianti, studiano gesticolando colle braccia e colle mani o prendono certe pose da gladiatori. Ripeterò dunque per concludere che il miglior atteggiamento per un cantante è quello spontaneo e naturale, evitando però ogni abbandono e osservando le norme più sopra accennate.

---

## Respirazione

La base fondamentale del canto (lo dico qui, e lo ripeterò nel corso di questo lavoro tutte le volte che mi verrà a proposito) è sempre stata, fino dall'antica scuola di canto italiana, la *respirazione*. Se, fin dall'inizio dello studio del canto, non sarà scrupolosamente curata, i risultati che si otterranno saranno sempre deficienti; intendiamoci però: curata in modo pratico e razionale e non soltanto con teorie improprie e difficili.

Gran parte degl' inconvenienti che sorgono quando uno scolaro comincia a cantare colle parole, non escluso per ultimo la perdita della voce, vanno attribuiti alla cattiva respirazione. Una respirazione cattiva comporta sempre dello sforzo che non è naturale, e nelle funzioni del nostro corpo tutto quello che non è naturale è dannoso.

Abbiamo già detto, parlando della voce, come nell'espirazione non si deve fare alcun sforzo, e come, per una buona emissione vocale, sia necessario utilizzare tutta l'aria somministrata dai polmoni, sia poca, sia molta, a seconda dei casi e

delle note, o gruppi di queste, più o meno lunghi da eseguirsi, e trasformarla poi nella laringe in colonna sonora; ma tutto ciò dipenderà dalla maniera con cui sarà stata fatta l'inspirazione: si potrà impiegare, trattenere, o spingere fuori l'aria, più o meno facilmente, a seconda del modo con cui essa sarà stata immessa nell'apparecchio respiratorio.

La respirazione comprende dunque due movimenti: l'*inspirazione* durante la quale l'aria esterna penetra nei polmoni, che funzionano a guisa di mantici e si dilatano; l'*espirazione,* durante la quale l'aria è cacciata dai polmoni che conseguentemente si restringono.

Ora, la espressione esterna della meccanica respiratoria è diversa non solo in rapporto al sesso ma ancora all'età ed alle professioni per cui fu sentita la necessità di distinguere i tipi, i quali sarebbero:

*clavicolare o superiore*
*costale o laterale*
*diaframmatura o addominale.*

A questi se ne potrebbe aggiungere un quarto: il *misto.*

*Tipo clavicolare.* Facendo un respiro intero con questa respirazione si obbligheranno i polmoni a dilatarsi maggiormente nella loro parte superiore, mentre le altre parti raccoglieranno l'aria in modo irregolare, insufficiente. La respirazione clavicolare è in generale faticosa e dà l'impressione di sentirsi sempre mancare il fiato, non solo, pel fatto che questa respirazione è contraria alla naturale

azione fisiologica dei polmoni, ma perchè rende molto accentuata l'azione delle coste nelle parti alte del petto obbligando a lor volta ad entrare in campo dei muscoli più rigidi, non abituati a funzionare comunemente, a rialzare le clavicole e in conseguenza le spalle. Si verifica questa forma di respirazione quando lavorando si sporga innanzi il petto inclinandolo e pigliando punto d'appoggio sui gomiti; il muscolo diaframma sarà allora molto impedito nelle sue contrazioni e in compenso la respirazione verrà compiuta dalle parti alte dei polmoni (scritturali, sarti, calzolai).

*Tipo costale.* Senza eccezione è il tipo di respirazione caratteristico e proprio della donna. Facendo un respiro intero con questa respirazione, i polmoni si dilateranno maggiormente al centro, perchè le coste che si stendono e si allargano, e il petto che si protrae all'infuori, producono una considerevole espansione toracica. L'uomo può acquistare questa respirazione per ragioni di professione e precisamente quando, per certe occupazioni, prende punto fisso sulle spalle (facchini).

*Tipo diaframmatico.* È il tipo di respirazione proprio e caratteristico dell'uomo. Facendo un respiro intero con questa respirazione, il diaframma si abbasserà, la parte inferiore del torace tenderà a dilatarsi e ad aumentare il suo diametro e la parete addominale anteriore si spingerà alquanto all'innanzi. I polmoni a lor volta si dilateranno maggiormente alla loro base e in conseguenza potranno capire una quantità d'aria maggiore di quanta non ne contengano cogli altri tipi di re-

spirazione, e nello stesso tempo in modo regolare e proporzionato, raccogliendosene maggior quantità dove la capacità polmonare è maggiore.

*Tipo misto*. Facendo un respiro intero con questa respirazione, si otterrà tanta parte di espansione respiratoria alla base dei polmoni, quanta al loro centro. In altri termini è la respirazione costale unita alla diaframmatica. È un tipo di respirazione proprio dell'uomo e che si fa generalmente stando seduti.

Potremo dunque affermare che nella vita normale abituale dove non entrano in campo speciali circostanze o ragioni particolari causate da certe professioni, l'uomo impiega la respirazione *diaframmatica* e la donna la *costale*. Questi sono i due tipi di respirazione che io riassumo in uno solo chiamandolo " *respirazione buona* ,, e che senza eccezione, in qualunque caso, tanto facendo il respiro intero quanto il mezzo respiro devono essere impiegati nel canto, rispettivamente dall'uomo e dalla donna. Resta escluso in via assoluta, qualunque altro tipo di respirazione, perchè irregolare, cattivo e dannoso.

La respirazione che si deve impiegare nel canto non presenta difficoltà di sorta, perchè non è il prodotto di speciali posizioni date al nostro corpo e non è artificiale; essa è semplice e naturale: è la stessa che noi facciamo nella vita normale, soltanto è più accentuata o pronunciata. Infatti durante un lavoro intellettuale i polmoni non si dilateranno per intero ma in piccola parte soltanto; nell'arte oratoria, declamando e in generale nel

parlare ad alta voce, essi si dilateranno maggiormente e l'azione di tutto l'apparecchio respiratorio sarà maggiore; nel canto poi il processo fisiologico della respirazione raggiungerà il suo massimo sviluppo e tutti i muscoli dell'apparecchio respiratorio saranno impegnati in un'azione più energica.

Considerando che colla respirazione diaframmatica i polmoni si riempiono di una quantità maggiore di aria che non colla costale, si dovrebbe dedurre che nel canto la donna si trova in condizioni di inferiorità; ma questo non avviene, perchè la donna, pure avendo una capacità polmonare inferiore all'uomo, può sostenere le note quanto l' uomo, inoltre essa può fare in breve spazio di tempo una quantità di note molto superiore all'uomo. La ragione di ciò sta nel fatto che la donna ha la laringe più piccola dell' uomo e perciò le corde vocali più flessibili; ora occorrerà una quantità d' aria minore alla donna per mettere in vibrazione le corde vocali e produrre un suono alto, di quella che non è necessaria all'uomo per produrre un suono basso.

Per acquistare l'abitudine di una *buona respirazione* (s' intende col respiro intero, essendo questo adoperato in tutti gli esercizi di emissione vocale) conviene anzitutto evitare la rigidità di qualsiasi parte del corpo, e tutti i movimenti che richiedono dello sforzo. Ciò sarà da osservare e nell'atteggiamento della persona, che ho descritto, e in quello particolare dell'organo vocale; qualunque nota, per quanto bella, se emessa con sforzo, perderà tutto il suo pregio.

Sarà molto opportuno che lo scolaro, per rendersi esatta ragione dei movimenti interni del suo apparecchio respiratorio, si studi e faccia le respirazioni buone nella posizione da coricato supino.

Nell'emissione vocale, come dirò più avanti, la volontà del cantante influisce sul suono e stabilisce le posizioni della laringe, indirettamente, per mezzo del controllo dell' udito, mentre nella respirazione, si può agire sui muscoli dell' apparecchio respiratorio direttamente, con conscia volontà.

Respirando da coricati (preferibilmente svestiti, per evitare qualunque compressione al torace e all'addome) sarà quasi impossibile alzare le spalle, fare sforzi e in conseguenza respirazioni anormali. Si procurerà in seguito di fare la stessa respirazione da ritti, cercando di non alzare le spalle, di non protrarre l' addome troppo all' infuori e sopratutto evitando il minimo sforzo: la buona respirazione non deve portare nessuna fatica. Nelle donne, in causa del busto, che si oppone alla dilatazione del torace e impedisce alle coste di allargarsi, la respirazione buona può riuscire difficile e penosa; non è mai dunque abbastanza raccomandato di tenere il busto alquanto comodo e non stretto.

Non converrà fare subito i respiri interi o profondi, esagerando pure l'azione del diaframma o delle coste, in questa guisa si affaticherà l'apparecchio respiratorio con tutte le probabilità di ottenere un effetto opposto a quello voluto. Il re-

spiro intero lo si otterrà gradatamente e dopo ottenuto, si dovrà alternarlo con dei respiri più brevi. Facendo continuamente, e per un dato tempo, dei respiri profondi, si sentirà della stanchezza prodotta dalla fatica, perchè questo fatto non è naturale; anche nel canto, benchè cantare sia naturale, una serie di lunghe frasi da sostenersi porteranno sempre stanchezza e sforzo.

La quantità di fiato che si prende cantando, non è sempre uguale, bensì proporzionata alle note che si devono eseguire e subordinata tanto alle leggi del fraseggiare quanto ai sentimenti che si devono esprimere; perciò, nell' abituarsi alla buona respirazione si deve tener calcolo di tutto ciò e facendo una serie di respiri interi, (quali convengono nello studio dell'emissione vocale per abituarsi appunto a sostenere il suono) fra uno e l'altro si dovrà prendere un breve riposo di alcuni minuti secondi. In questo modo, si eviterà stanchezza e sforzo, l' apparecchio respiratorio funzionerà sempre meglio e nello stesso tempo si svilupperà, potendo capire una quantità d' aria maggiore.

Come vien consigliato da molti fisiologi e pedagoghi, io non credo sia cosa buona ed utile l'uso di certi esercizi strani e anormali quali p. es. inspirare l'aria lentamente e poi abbandonare tutti i muscoli a se stessi in modo che l' aria venga espirata in fretta e tutta in una volta, oppure l'esercizio contrario. Tutto ciò prima di tutto può procurare allo scolaro, già abbastanza preoccupato nei principi, delle inutili difficoltà e confonderlo,

e poi può irrigidire gli stessi muscoli dell' apparecchio respiratorio, anzichè dar loro dell' elasticità.

Il migliore sistema per apprendere la buona respirazione, sarà quello di respirare tranquillamente, assecondando in certo qualmodo i movimenti del diaframma, del torace e dei polmoni; come abbiamo detto, prima nella posizione da coricati, poi da ritti e infine camminando. Il passaggio dell'aria, così nell' inspirazione come nell'espirazione non dovrà essere nè ritardato nè affrettato, ma fatto in modo naturale, come lo può comportare il proprio fisico.

Nelle respirazioni lunghe (e così pure negli esercizi di emissione vocale, quando si faranno in seguito) l' inspirazione sarà fatta da principio soltanto dalle narici; nel canto però si potrà inspirare parte dell' aria anche dalla bocca, essendo impossibile inspirare sempre soltanto dalle narici e nello stesso tempo dannoso inspirare sempre dalla bocca. L' inspirazione fatta dalle narici ha il vantaggio che impedisce alla gola di divenire secca, e questa circostanza non va dimenticata nel canto, perchè nell'emettere la voce, le mucose tutte dell' organo vocale si riscaldano e restano congestionate: l' improvviso contatto coll' aria esterna può perciò velare la voce.

Dopo d' essersi abituati ad una buona respirazione, procurando pure che sia silenziosa, senza alcuno di quei rumori che può produrre l' aria passando dalle fosse nasali o dalla laringe, come esercizi preparatori all'emissione vocale, saranno molto efficaci i seguenti:

« Appena effettuata l' *inspirazione* profonda, trattenere l'aria da 5 a 10 secondi, senza chiudere la glottide; contemporaneamente abbassare la radice della lingua e spingere all'indietro il velo palatino: in altri termini, atteggiare la gola circa come se si dovesse fare un gargarismo. La lingua dovrà trovarsi nella sua posizione naturale, cioè orizzontale e colla punta appoggiata leggermente ai denti incisivi inferiori. La bocca si aprirà per il solo movimento che farà la mascella inferiore, abbassandosi, e la sua apertura, che deve essere di forma ovale, sarà diversa a seconda della conformazione nei vari individui. Senza aprirla esageratamente, si tenga presente che non si canta nè a bocca chiusa nè a denti stretti; il minimo della distanza che deve trovarsi fra i denti incisivi superiori e quelli inferiori, sarà di due centimetri circa. Seguirà quindi il movimento dell' *espirazione* che sarà tranquillo come quello dell' inspirazione ».

« Lo stesso esercizio, si farà chiudendo in seguito la glottide dopo fatta l'inspirazione e nell'espirazione, si accosteranno molto le corde vocali facendo sentire un leggero *H* e si procurerà nello stesso tempo di evitare qualsiasi scossa o pressione: l' espirazione deve essere *lenta*, *tranquilla*, *uguale e senza sussulti* ».

« La durata impiegata in questi esercizi nel trattenere l'aria, sarà gradatamente aumentata fino a 30 secondi; sarà sufficiente raggiungere questo limite per far acquistare ai polmoni maggior capacità ed ai muscoli dell'apparecchio respiratorio

la necessaria elasticità; il superarlo potrebbe generare dello sforzo ed essere dannoso ».

« In seguito si farà la respirazione senza trattenere l'aria; al movimento ordinario dell'inspirazione profonda, succederà quello di espirazione fatto molto lentamente e colla massima uguaglianza; prima muto, poi con un leggiero *H* ed infine colla vocale *O*, un po' chiusa. Questo esercizio, molto adottato dai campioni della scuola antica di canto, ha dei pregi indiscutibili, perchè rende la voce ferma, uguale e procura molta facilità nel sostenere le note lunghe ».

« Non conviene cominciare lo studio dell'emissione vocale e relativa impostazione, se prima con un buon esercizio di respirazione non si è ottenuto facilità di movimenti ed elasticità nei muscoli componenti l'apparecchio respiratorio non solo, ma una certa indipendenza dell'organo vocale stesso, preso nel suo complesso, dai movimenti della persona. All'uopo servirà il seguente esercizio da farsi tanto dopo l'inspirazione, trattenendo l'aria, quanto liberamente, non occupandosi di questa:

« Dopo di aver disposto la bocca, la lingua, la radice di questa e in una parola tutto l'organo vocale, nella posizione voluta per l'emissione vocale, si manterrà questa posizione invariata, girando lentamente la testa da destra a sinistra e viceversa, poi alzandola e abbassandola ».

Teoricamente, non esiste un limite per la durata della respirazione o, in altri termini, per la capacità e resistenza dei polmoni: vi sono delle per-

sone che possono parlare o declamare per parecchio tempo di seguito, senza stancarsi, e delle altre che resistono molto meno; di quelle che, pur avendo una costituzione fisica gracile e un torace stretto, possono sostenere le note più a lungo di certe altre, dotate di robusta costituzione fisica. Ciò naturalmente dipende da maggior o minor sviluppo e da debolezza di certi muscoli in rispetto ad altri ed in generale della costruzione dell'organo vocale.

Giova però ricordare che, anche nei casi meno favorevoli nei quali a tutta prima ogni tentativo può parere vano, l'esercizio lento, progressivo e costante produrrà sempre un buon effetto.

Le voci tremolanti, convulse, fiacche, quelle che non sostengono l'intonazione e tendono continuamente a calare; l'impressione che provano certi cantanti di sentirsi mancare il fiato e, credendo d'averlo corto e insufficiente lo ripigliano con ansia ad intervalli sempre più brevi, stringendo il *tempo* e facendo una fatica insopportabile; infine una serie di inconvenienti e di difetti che ordinariamente si attribuiscono alla costruzione dell'organo vocale, dipendono da mancanza di abitudine, fin da principio, ad una buona respirazione.

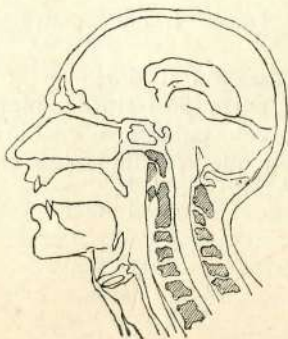
Non sarà mai dunque abbastanza raccomandata la cura e l'attenzione nei principi dello studio del canto; qui lo scolaro acquista le cattive o le buone abitudini e tanto le une che le altre non si perdono così facilmente ed hanno importanza vitale: uno scolaro, che sappia respirar bene, ha in mano il segreto e la chiave per diventare un Artista.

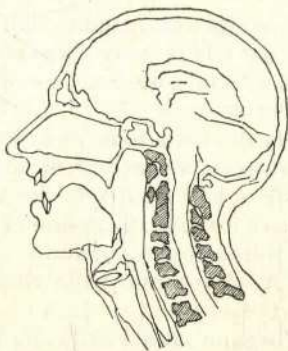
---

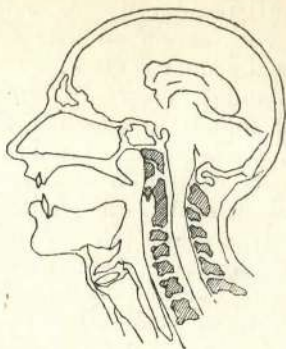
## Emissione e impostazione della voce

Prima di passare allo studio dell'emissione e dell'impostazione della voce, saranno necessarie alcune considerazioni sul suono naturale prodotto dall'organo vocale.

L'organo vocale, nella fonazione, ha la proprietà di produrre tutte le variazioni di suono, le quali però si riassumono in tre diversi *timbri* principali: *ordinario, chiaro* e *oscuro*. Ciascuno di questi timbri trova il suo limite massimo in una vocale; il primo nella vocale A, il secondo nella vocale I, il terzo nella vocale U.

Tenendo l'organo vocale nella sua posizione naturale, pronto per l'espirazione

e mettendo in vibrazione le corde vocali, si otterrà la vocale A. Questa non è altro che il vero e naturale suono della voce, dal quale ha origine il canto, e costituisce per noi il timbro *ordinario*.

Rialzando il dorso della lingua e abbassando il velo palatino,

si otterrà la vocale I, che costituisce il timbro *chiaro*.

Infine, abbassando il dorso della lingua, rialzando la sua parte posteriore, spingendo molto all'indietro il velo palatino e coadiuvando questi movimenti con quello delle labbra che si accosteranno un po',

si avrà la vocale U che costituisce il timbro *oscuro*.

Il timbro o colore del suono che otterremo da ciascuna di queste tre vocali è caratteristico e naturale, ma tale non deve essere impiegato nel canto; la voce, adattata alle parole, in causa dell'infinito alternarsi di queste tre vocali, cambierebbe continuamente colore e sarebbe sgradevole non solo, ma darebbe un risultato ben lungi dall'arte e dall'estetica. E così la voce non deve soltanto coltivarsi come « nota musicale » per poi essere adattata e assoggettata alla favella; in questo modo si potrà ottenere un canto esatto, ma sempre freddo quale lo può dare lo strumento meccanico. La favella ed il suono devono fondersi in una sola unità e formare un insieme omogeneo, per modo che la parola cantata diventi come voce naturale e chi canta e chi ascolta, assorto nella fusione omogenea della parola col suono, non si avveda più del fatto

artistico. In altri termini, il vero artista deve ottenere non la voce nel suono della nota musicale, ma la « parola divenuta canto ».

Dobbiamo dunque cercare di attenuare la caratteristica del timbro di ciascuna di queste tre vocali A I U, arrotondarle e rendere appena sensibile la diversità di timbro di ciascuna di esse: in altri termini, neutralizzarle e fonderle quasi fra di loro, per ottenere non più un suono *naturale* su ciascuna vocale, ma un suono diverso, che, pur variando alquanto a seconda della vocale, sarà più modulato, complesso, cantabile e ci porterà ad un timbro unico ed uniforme, base essenziale dell'arte del canto.

Il suono della vocale A non deve più essere aperto come nella favella, ma rotondo, avvicinantesi alquanto al suono della vocale O. Come suono *naturale*, esso tende sovente alla voce gutturale, perciò, nello studio della sua emissione, gioverà non trascurare questa circostanza che potrebbe condurre ad un grave difetto. Spingendo indietro la punta posteriore della lingua e abbassandone il dorso, non sarà difficile impostare bene questa vocale. L'apertura della bocca dovrà trovarsi costantemente in forma ovale, quasi come per la pronunzia della vocale O.

La vocale I deve la sua chiarezza di timbro alla posizione molto rialzata del dorso della lingua; la colonna sonora viene in tal guisa a battere direttamente sul palato e sui denti incisivi superiori e passerà dalla cavità orale per uno spazio molto ristretto. In conseguenza, avendo questo suono

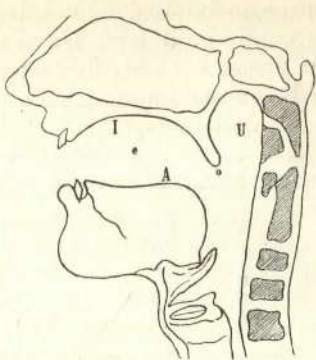
tendenza alla voce dentale e troppo assottigliata, qualità questa da far scomparire, si abbasserà il dorso della lingua, spingendolo pure un po' all'indietro, in modo da allargare la cavità orale, affinchè la colonna sonora, nell'uscire, possa passare per uno spazio meno ristretto e perciò avere maggior rotondità. La punta della lingua deve essere appoggiata costantemente alla radice dei denti incisivi inferiori e questi non dovranno avvicinarsi agl'incisivi superiori (come verrebbe portato naturalmente per la pronunzia della vocale I) ma rimanere alla distanza quasi uguale a quella per l'emissione della vocale A.

La vocale U, limite estremo del timbro oscuro è la più difficile da neutralizzare e da trasformare in suono cantabile. Come suono naturale, essa ha la sua risonanza nella parte superiore della cavità faringea, vicino alle narici interne, donde il timbro oscuro e la tendenza al difetto della voce nasale. Nella sua formazione, essendo l'apertura della cavità orale molto ristretta e le labbra accostate, sì da coprire i denti incisivi in modo che la colonna sonora nell'uscire attraversa non più un corpo duro quale i denti, ma molle quale la mucosa delle labbra, avremo una circostanza di più che contribuisce a renderla oscura, vuota e poco risonante. Perciò essa necessiterà di uno studio più paziente per ottenere il suono modulato e cantabile, e una sonorità e un timbro proporzionati a quelli delle vocali A ed I. Si procurerà di portare la sua risonanza dalla cavità faringea alla cavità orale, abbassando alquanto il dorso della

lingua ed atteggiando l'organo vocale nella posizione della vocale O; il velo palatino dovrà essere spinto all'indietro e risalire per impedire il passaggio della colonna sonora dalle narici interne (in questa guisa scomparirà l'eventuale pericolo del difetto della voce nasale) e le labbra dovranno essere un po' scostate, in modo da non intercettare la colonna sonora che deve uscire.

La vocale U, neutralizzata, tenderà molto al suono della vocale O un po' chiusa, ed è ciò che precisamente si deve ottenere.

Ho detto poco fa che la vocale U ha la sua risonanza nella parte superiore della cavità faringea; per maggiore chiarezza devo aggiungere che, più che risonanza sarebbe il punto di origine che essa ha nell'organo vocale, il punto dove per primo vengono riflesse le onde sonore, e che non si deve confondere colla vera risonanza dei suoni. Questi come vedremo quando tratteremo dei registri, qualunque sia la vocale con cui vengono emessi, hanno risonanza in tutte le cavità.

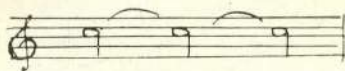
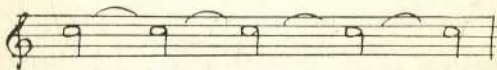
Valga lo stesso per le vocali A ed I ciascuna delle quali ha nell'organo vocale un differente punto di origine:

Premesse queste considerazioni, si inizierà l'emissione della voce, che sarà caratterizzata da ciascuna di queste tre vocali, cominciando lo studio sopra una serie di note centrali, (non mai basse) dove precisamente il suono riuscirà migliore e più limpido per es.:

SOPRANO

A A A A A A

e si procurerà di stabilire una buona impostazione facendo ripetere l'esercizio d'emissione fino a tanto che lo scolaro sappia ritenere la posizione da darsi all'organo vocale per ottenere il suono modulato e cantabile di ciascuna delle vocali A, I, U. L'e-

sercizio dapprima soltanto colla vocale A, poi successivamente colle vocali I ed U.

Infine sulla stessa nota si alterneranno tutte e tre le vocali in questa guisa:

A...... I.... U
I A U
A U I
U I U
U A I
I U A

A I U I A
I U A U I
U A I A U

passando lentamente e gradatamente da una all'altra per ottenere nel complesso uniformità di colore.

Stabilire la posizione che deve avere l'organo vocale nell'emissione di una vocale-nota qualunque, significa trovarle il posto esatto dove essa ha la massima risonanza, e per massima risonanza non s'intende forza, bensì il più grande numero di suoni armonici che essa nota può avere. Anche in un *pianissimo*, un suono deve avere nel canto il massimo numero di suoni armonici, ed è precisamente questo che si chiama impostazione della voce, o, in altri termini, la formazione lenta e progressiva del suono nell'organo vocale.

Nel principio dello studio, il grado dinamico di tutti gli esercizi di emissione vocale sarà il *mezzo-forte*.

L'attacco del suono dovrà essere esatto e deciso per quanto riguarda l'intonazione e non preceduto da un'appoggiatura inferiore o superiore od accompagnato da altre incertezze.

Descrivere l'attacco del suono non è cosa facile, perchè le varie diciture possono portare a false interpretazioni; p. es. il cosidetto *colpo di glottide*, suggerito da molti metodi, quale mezzo per attaccare il suono, fisiologicamente sarà esatto ma praticamente non è chiaro perchè, secondo me, non risponde a nulla di concreto; infatti moltissimi principianti scambiano il colpo di glottide con un colpo di gola e la voce in conseguenza prende un attacco aspro e gutturale. Se in proposito al modo di attaccare il suono vogliamo dare una definizione pratica, potremo dire che l'emissione vocale deve cominciare con un leggerissimo H, che sarà portato insensibilmente e subitamente alle vibrazioni delle corde vocali; questo H, che non è altro che una piccola, impercettibile sfuggita d'aria, prepara le corde vocali alle vibrazioni, per cui l'attacco del suono riuscirà morbido, privo di durezze e di angolosità. Questo è un fatto che si riscontra egualmente negli strumenti ad arco, nell'attacco che l'archetto fa sulle corde e dal quale deriva la cavata o aspra o pastosa, che nel nostro caso è l'emissione. Ma anche qui è questione di parole, e sta nel criterio di chi insegna di comprendere che l'H che io propongo per l'at-

tacco del suono è più immaginario che reale, perchè guai se tanto nell'attacco del suono quanto durante l'emissione vocale, si facesse sentire la consonante H. Ritengo superfluo ripetere che tutta l'aria dev'essere impiegata in vibrazioni e trasformata in colonna sonora; per l'emissione gioveranno le stesse norme che ho esposto parlando dell'espirazione. Aggiungerò che molte volte la deficienza e l'instabilità dell'intonazione sono causate dalla mal regolata respirazione. L'espirazione violenta imprime alla lingua e conseguentemente alla laringe un brusco movimento ascendente e oltre a produrre dei difetti d'intonazione, come abbiamo detto, fa deviare le oscillazioni dalla giusta cavità di risonanza; i suoni armonici, per questo fatto, diminuiscono di numero e perdono il loro esatto rapporto, modificando il timbro e rendendolo aspro. Perciò nell'attacco dei suoni, è necessario moderarsi sempre, aumentando invece gradatamente la pressione d'aria dopo d'aver cominciato l'emissione della nota.

Una buona impostazione si acquista soltanto dopo d'aver ottenuto la necessaria elasticità nei muscoli dell'organo vocale (compreso l'apparecchio respiratorio) e la facoltà di dominarli.

La chiusa del suono poi dovrà essere naturale e senza sussulti; come nel cominciare, così nel finire un'emissione vocale, si deve evitare il colpo secco di gola; il suono avrà una leggerissima sfumatura, impercettibile come deve essere l'H che precede le vibrazioni delle corde vocali nell'attacco. Si accosteranno leggermente le labbra e tutte

le parti dell'organo vocale riprenderanno la loro posizione naturale.

Dopo lo studio delle vocali A I U, si passerà a quello delle vocali E ed O, le quali formano l'anello di congiunzione fra le prime.

La vocale E, tanto in rapporto al suo timbro quanto per il punto d'origine, trovasi fra l'A e l'I e la vocale O, per uguali ragioni, si trova fra l'A e l'U.

Si avrà così il giro delle vocali: I E A O U, le quali costituiscono il cosidetto vocalismo. Le vocali I E, faranno parte del vocalismo chiaro; le vocali O U del vocalismo oscuro e la vocale A del vocalismo ordinario.

Definizioni queste derivate dal timbro delle vocali A I U.

La vocale E possiede molta sonorità ed il suo timbro è talvolta fin troppo chiaro perchè la lingua prende una posizione allargata, rialzando il dorso, obbligando la colonna sonora a condensarsi verso il palato. Per l'emissione di questa vocale si procurerà di allargare la cavità orale evitando il troppo rialzarsi del dorso della lingua, affinchè perda l'eccessiva sua sonorità e acquisti invece rotondità e affinità di colore colla vocale A. Prima di studiare l'emissione di questa vocale da sola, sarà molto opportuno farla precedere dalla vocale U; sarà così più facile neutralizzarla e renderla cantabile.

La vocale O ha i caratteri della vocale A e della vocale U. Benchè trovi facilmente la sua risonanza e sia di grande aiuto per la neutralizzazione delle

vocali A e U, e in generale per l'impostazione della voce, converrà badare di non peccare di trivialità nell'emetterla aperta e nello stesso tempo di non toglierle la sua risonanza, avvicinandola troppo alla U. La sua posizione deve essere nettamente fra l'A e l'U, e la parte posteriore del dorso della lingua si dovrà trovare pochissimo rialzata.

Per ottenere il suono esatto e cantabile di questa vocale, converrà farla precedere dalla vocale A, mantenendo inalterata la posizione dell'organo vocale. Se poi il suo timbro fosse troppo chiaro o sgarbato, sarà bene partire dalla vocale U per neutralizzarla.

Una volta trovata la sua giusta posizione coll'aiuto delle vocali A e U, si proverà ad emetterla isolatamente, procurando di non alterare il timbro conseguito.

Stabilita la posizione di ciascuna vocale, ossia trasformato il suono naturale in suono modulato e cantabile, oltre all'esercitarle separatamente, si passerà gradatamente da una all'altra sulla medesima nota, come già si è fatto per le vocali A I U, procurando di ottenere un timbro unico ed uniforme.

A U I O E — E O E A U — I I A E O — O E O I I — U A U U A

ecc. ecc.

In tutti questi esercizi, le note saranno lunghe e per ciascuna si dovrà adoperare l'intera espirazione, non trascurando mai di regolar bene la pressione d'aria. In seguito, si potranno fare due e più note in un fiato, portando il suono da una all'altra per facilitarne l'impostazione:

A A A — E I O — E I O

A A A — E I O — E I O

ecc. ecc.

A A A — E I O — E I O

A A A — E I O — E I O

ecc. ecc.

Sarà molto utile usare lo stesso sistema per ottenere la formazione dei suoni che sono difettosi, vuoti, e difficili da emettersi. Si partirà da quella nota già impostata dove il suono riesce migliore o lo si porterà sulla nota da formarsi, cercando di non alterare la posizione dell'organo vocale.

Seguendo tutti i movimenti che fa l'organo vocale passando gradatamente da un suono all'altro, noi abbiamo il seguente giro delle vocali dato dalla nostra lingua nelle diverse accentazioni:

I É È A Ò Ó U — U Ó Ò A È É I

Queste vocali si alterneranno in tutti i modi, ottenendo un esercizio adatto a conseguire eguaglianza di timbro, omogeneità e pastosità di voce; in altri termini le VOCALI TRASFORMATE IN SUONI MUSICALI.

★

Per l'emissione di tutte le vocali, la bocca dovrà conservare la sua forma ovale come per la vocale O, e negli esercizi d'impostazione devono venir adoperate tutte le vocali senza preferenza alcuna. In seguito, nei vocalizzi, si potrà limitare alquanto l'impiego della vocale U. La vocale A verrà usata di prevalenza soltanto nei principi per la ragione che nel diapason medio della voce è la più facile da emettere; essa infatti è il suono naturale che esce dall'organo vocale quando questo si trova in posizione di riposo e nella quale non viene impiegata nessuna energia muscolare. Impiegando tutte le vocali, si eviterà l'inconveniente che deriva dall'abuso della vocale A negli esercizi d'impostazione della voce, il quale fa sì che, anche in cantanti già formati, le note di petto escono rantolate e quelle di testa stridule. Coll'impiego di tutte le vocali e colla loro neutralizzazione si otterrà la stessa capacità di espressione e robustezza di suono tanto col vocalismo chiaro quanto con quello oscuro e in tutti i dominii della voce.

Stabilita l'impostazione delle vocali sopra una serie di note centrali, si aggiungeranno gradatamente a queste, altre note della scala diatonica tanto verso gli acuti quanto verso i bassi fino ad ottenere un'estensione relativa. I suoni acuti si ottengono coll'esercizio e col tempo e non conviene mai aver fretta di raggiungere il massimo dell'estensione richiesta da una data categoria di voce; ciò potrebbe apportare dello sforzo nell'emissione e impedire lo sviluppo della voce così nell'estensione come nell'intensità.

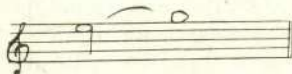
L'esercizio per conseguire i suoni acuti dovrà essere fatto senza gridare. Si porterà la nota più bassa sulla più alta con dolcezza, aumentando dopo la pressione d'aria; dapprima facendo intervalli di III o di IV appoggiandosi, ossia partendo dalle note già impostate; in seguito per gradi congiunti [1]:

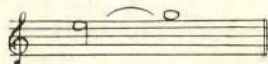
etc.

etc.

[1] Dico prima per salti e poi per gradi congiunti perchè io non sono d'avviso di far precedere questi a quelli, essendo molto più facile prendere una nota acuta

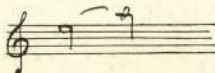
La bocca conserverà la sua solita posizione ovale e soltanto nelle voci femminili, per maggior facilità, si potrà, da principio solamente, accennare leggermente il sorriso.

Tutte le vocali dovranno essere esercitate, cominciando dal A ed E; prima isolatamente:

A........
E........
I........
O........
U........

poi passando da una all'altra gradatamente sulla nota più alta:

A......A E I O U
E......E I O U A
I......I O U A E
O......O U A E I
U......U A E I O

---

partendo da un intervallo di *terza* o di *quarta* inferiore anzichè da uno di *seconda*.

Un tenore p. es. eseguirà più facilmente il passaggio

che non

e infine cambiando la vocale nel passaggio dal suono basso all'acuto:

A . . . . . . . . . E
A . . . . . . . . . I
A . . . . . . . . . O
A . . . . . . . . . U
E . . . . . . . . . A
E . . . . . . . . . I
E . . . . . . . . . O
E . . . . . . . . . U
I . . . . . . . . . A

E via di seguito colle altre vocali.

In questa guisa non solo la voce non farà alcuno sforzo, ma resisterà molto senza soffrire stanchezza e acquisterà flessibilità. Dopo i summenzionati esercizi, si potranno emettere i suoni acuti isolatamente, osservando nell'attacco del suono le norme già esposte per l'impostazione delle note centrali colle vocali A I U e tenendo sempre presente di frenare l'espirazione.

Questi esercizi non sempre si confanno specialmente per le voci maschili; in questi casi, per cominciare ad estendere la voce nelle note acute, sarà più efficace adoperare gli arpeggi e i salti di ottava col *mezzo-forte:*

ecc.

ecc.

Ciò dipende dunque dalle voci, per ciascuna delle quali si adopererà quell'esercizio che più si ritiene adatto al fine di raggiungere i suoni acuti con facilità e purezza.

★

Le note che si adopreranno in tutti gli esercizi d'impostazione della voce devono essere i gradi della Scala naturale diatonica.

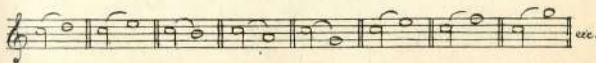
Meno alcune eccezioni, nelle quali, per speciali disposizioni e attitudini naturali, si può usare nell'impostazione tutte le note, ho potuto constatare per esperienza che lo scolaro, impostando la voce sui gradi della scala naturale diatonica, riesce a stabilire più facilmente una esatta intonazione e ritiene pure con maggiore facilità la posizione che deve dare all'organo vocale per ciascuna nota. La scala naturale diatonica, pur non essendo matematicamente perfetta, è una successione di suoni i quali segnano un passaggio fisso da una nota all'altra; il senso di essa, per atavismo, è innato nell'orecchio delle razze occidentali ed è la base di tutti gli assiomi del nostro attuale sistema musicale.

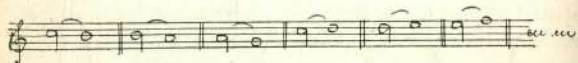
La scala cromatica invece non è perfetta e nemmeno naturale, e il passaggio fra una nota e l'altra non è sempre uguale, come può sembrare a prima vista a chi non consideri che il pianoforte, l'organo o qualsiasi altro strumento a note fisse.

Prendiamo ad esempio i semitoni *Fa* diesis-*Sol* e *Sol* bemolle-*Fa*. Il *Fa* diesis cerca la sua risoluzione sul *Sol* ed è più acuto del *Sol* bemolle che risolve sul *Fa*. La differenza che esiste fra il *Fa* diesis e il *Sol* bemolle si chiama *comma* e viene teoricamente dimostrata dai fisici colla formola $\frac{125}{128}$. Gli strumenti meccanici o a note fisse non avvertono questa differenza essendo in essi ugual cosa il *Fa* diesis e il *Sol* bemolle, ma nel canto e negli strumenti ad arco la si fa sentire istintivamente, anche senza conoscerne le leggi, perchè il nostro orecchio, come dice il Galli, è sempre il miglior legislatore in fatto di acustica.

Perciò affermo che lo studio iniziale fatto sulla scala cromatica, non apporterà mai risultati soddisfacenti, contribuirà anzi a creare incertezze d'intonazione, cose queste che si eviteranno del tutto, insistendo nell'impiego della scala naturale diatonica. Così pure sulle note della scala naturale diatonica io consiglio lo scolaro di accordarsi la voce.

All'uopo si prende una nota centrale, dove l'emissione riesce più facile e il timbro migliore e da questa si passa a tutte le altre note, adoperando la vocale A neutralizzata (A-O) e un'espirazione per ogni due note:

ecc.

poi per gradi congiunti partendo sempre dalla stessa nota:

e infine:

Questi esercizi, fatti diligentemente, con riflessione, e attenendosi rigorosamente alle impressioni che il proprio udito riceve da ciascun suono, oltre a mantenere l'eguaglianza della voce in tutta l'estensione, renderanno sempre più stabile l'intonazione.

Un cantante, anche provetto, dovrebbe farli tutti i giorni prima di mettersi a cantare: eviterebbe così le dolorose, e purtroppo frequenti, sorprese di sentirsi calare la voce, o per meglio dire, di far sentire questo inconveniente a chi ascolta.

## Registri

Dal rapporto dei suoni con la voce hanno origine i *registri*. Molte e varie sono le definizioni dei registri, perchè è molto più facile rendersi ragione del fatto che non riassumerlo in poche parole.

Scientificamente *registro* sarebbe una serie di suoni che si sviluppano nella medesima parte dell'organo vocale, ossia quel timbro, quel colore particolare che differenzia una serie di suoni da un'altra in causa della cavità in cui trova la sua risonanza; il rapporto di origine cioè che hanno le note basse con le note medie e con le alte. Benchè in pratica molti accettino e basino lo studio del canto su due soli registri, quello di petto e quello di testa, per essere più esatti, bisogna ammetterne un terzo, il registro di mezzo, che serve come di passaggio fra i due primi, specie per le voci femminili.

Esaminando il processo fisiologico che avviene nell'organo vocale, sia per l'emissione delle note basse come per le medie e per le alte, secondo quanto stabilisce il dott. Fournié i registri si pos-

sono definire e spiegarne l'esistenza in questa guisa:

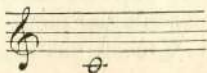
« Per l'emissione delle note basse, la laringe si trova rialzata e il velo palatino, che, come sappiamo, fa i movimenti contrari, si trova forzatamente abbassato; questa posizione dell'organo vocale rende molto stretto l'istmo della gola, e le onde sonore, impedite in certo qual modo di uscire, trovano più facilmente la loro risonanza nella parte superiore della cassa toracica, donde il nome di *registro di petto*. Man mano che dalle note basse si passa alle acute, la laringe si abbassa e il velo palatino si rialza, allargando l'istmo della gola, il quale lascierà più facilmente passare le onde sonore; queste perciò si porteranno dalla cassa toracica alla cavità orale e faringea ed avremo così il *registro di mezzo:* per le note acute, infine, avviene il fatto contrario delle note basse: l'istmo della gola, trovandosi molto allargato, lascierà passare facilmente tutte le onde sonore, le quali troveranno la loro maggior risonanza nella cavità nasale e nei seni frontali: quindi il *registro di testa* ».

Questa definizione però, pur essendo scientificamente giusta, porta spesso a false interpretazioni. Non bisogna credere che la colonna sonora venga rimandata indietro nell'emissione delle note del registro di petto in causa della ristrettezza dell'istmo della gola, oppure per il fatto contrario, nell'emissione delle note del registro di testa, passi per le fosse nasali; questo è un gravissimo errore nel quale incorrono molti Metodi di canto,

anche buoni, trattando dei registri. In primo luogo è assolutamente assurdo ammettere che la colonna sonora ritorni indietro nell'emissione delle note del registro di petto; ciò è contrario al processo dell'espirazione e fisiologicamente impossibile. E per il registro di testa se la colonna sonora passa per le fosse nasali, abbiamo la voce nasale che è un difetto e dipende da rilassatezza del velo palatino. Il passaggio della colonna sonora per le fosse nasali lo si riscontra solamente nella fonazione delle consonanti *m* ed *n*.

Come già abbiamo detto, parlando della produzione della voce, la colonna sonora, ossia il suono, di qualsiasi nota emessa in qualsiasi registro, è sempre diretta verso il palato e i denti incisivi e passa per la cavità orale. Il fatto dei registri non è che una determinata parte dell'organo vocale dove il suono o la colonna sonora, ha la sua risonanza.

Benchè, come abbiamo già detto, per registro s'intenda scientificamente una serie di suoni che si sviluppano nella medesima parte dell'organo vocale, conviene notare che tanto per le note basse quanto per le medie e le alte, tutto l'organo vocale è impiegato ed i suoni hanno la loro risonanza in tutte le cavità; ciò, anche per la legge fisica dei suoni armonici.

Basandosi sulle teorie esposte da Helmholz, prendiamo p. es. la nota

della voce di soprano; questa nota, appartenendo al registro di petto, dovrebbe avere la sua risonanza esclusivamente nella cassa toracica. Ma se esaminiamo i suoi armonici

suoni armonici

Suono fondamentale — 1. — 2. — 3. — 4. — ecc.

vediamo che il I armonico non ha più la risonanza nella cassa toracica, ma trovandosi in quella serie di suoni che appartengono al registro di mezzo, avrà la sua risonanza nella cavità orale e faringea. Nella stessa guisa, il II armonico e tutti i susseguenti, appartenendo alla serie di note del registro di testa, avranno la loro risonanza nella cavità nasale e nei seni frontali.

Giova inoltre osservare che le onde sonore si propagano in generale non solo per via aerea, ma per mezzo delle molecole di corpi solidi. Se noi mettiamo in vibrazione un diapason, potremo percepire il suono che esso produce, tanto avvicinandolo al padiglione dell'orecchio quanto appoggiandolo sulla fronte, sulle tempie o in qualsiasi altra parte della testa. In tal guisa le onde sonore di qualsiasi suono emesso dall'organo vocale, si propagheranno in tutte le cavità e in tutte le parti dell'organo vocale per mezzo delle molecole delle parti istesse. Questi principi applicabili a

tutte le voci sia maschili che femminili, ci porteranno alla conclusione che: « in una voce, qualunque nota, alta o bassa, ha la sua risonanza in tutte le cavità dell'organo vocale; ma questa risonanza non è uguale contemporaneamente in tutte le cavità: diventa maggiore in una e minore, o minima, nelle altre, a seconda dell'altezza della nota. Dalla cavità, o meglio dalla posizione in cui trovansi le cavità dove una serie di suoni ha maggior risonanza, prende nome il registro; donde, come già ho detto: *registro di petto*, *di mezzo* e *di testa*.

Sappiamo già, e per legge fisica e per pratica, che, cambiando forma e ampiezza della cassa armonica (o di risonanza) di uno strumento, si modifica il timbro; così nel canto, la conseguenza naturale del cambiamento di cavità dove i suoni, a seconda della loro altezza, trovano maggior risonanza, sarà che il timbro della voce differenzierà da un registro all'altro, ed il suono subirà pure delle modificazioni di intensità. Questa differenza sarà maggiormente sentita nel passaggio dalla serie di note del registro di petto a quella del registro di mezzo per le voci femminili, e nel passaggio dalla serie di note del registro di mezzo a quella del registro di testa per le voci maschili.

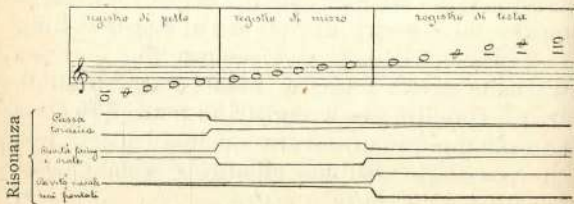
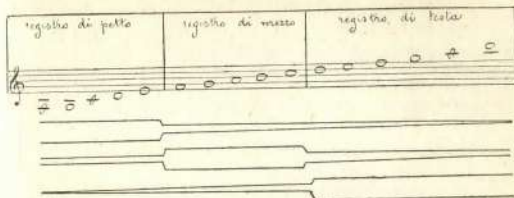
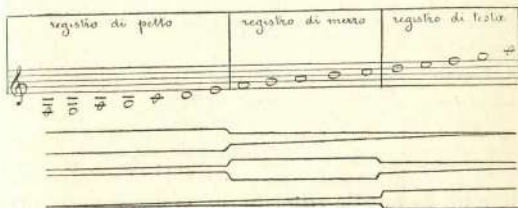
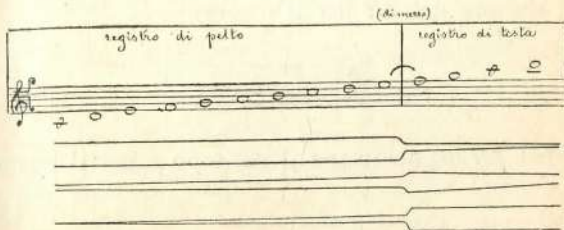
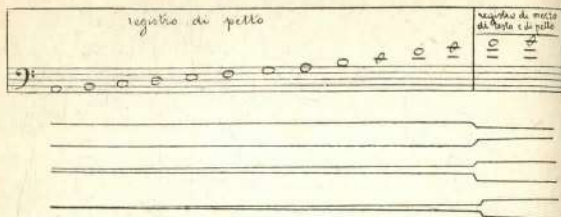
In causa della maggior risonanza che la voce trova nelle cavità toracica, nasale e seni frontali, potremo stabilire che i registri di petto e di testa sono i più importanti, mentre quello di mezzo non è che passaggio dall'uno all'altro e viene anche chiamato perciò, *falso registro*.

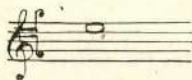
Riguardo al registro di testa, aggiungerò che non si deve confonderlo colle note di falsetto. Il *falsetto,* dalla definizione stessa della parola, credo debba ritenersi quel suono in cui l'individuo falsa la sua voce, soverchiando l'estensione naturale. Sarà p. es. *falsetto* la voce di un basso, il quale canti un'ottava più alta dell'estensione naturale della sua voce e la sforzi sino a cambiarla in voce di contralto.

Secondo il Mills e molti altri le note di falsetto delle voci maschili corrispondono alle note di testa delle voci femminili.

Io credo fermamente che non esiste nota fissa, di qualsiasi categoria di voce si tratti, che delinei nettamente il passaggio da un registro all'altro; ciò dipende dagl'individui. Tuttavia per l'insegnamento, ammettendo quanto dissi poc'anzi, che cioè la voce ha risonanza in tutte le cavità dell'organo vocale ed i registri prendono nome dalle cavità che forniscono maggior risonanza ad una data serie di suoni, potremo, per ciascuna categoria di voce, fissare i limiti dei registri in questa guisa.

SOPRANO.

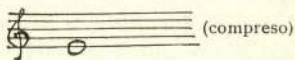
Risonanza

BARITONO.

BASSO.

Benchè si soglia affermare generalmente che le voci maschili abbiano un solo registro, quello di petto, io credo che per essere esatti si possa stabilire che in queste categorie di voce tutte le note al disopra del *Mi* per il tenore

e pel *Mi* seguente per il baritono e per il basso

appartengono piuttosto al registro di testa perchè la voce non ha più la maggior risonanza nella cassa toracica. Ciò si spiega anche dal fatto, che quando il tenore ed il baritono cantano al disopra dei *Mi* suindicati, sono abbligati a chiudere le note per evitare un timbro aspro e volgare. La voce di basso difficilmente sorpassa negli acuti questo limite, ma quando dovesse farlo, sarebbe essa pure obbligata a chiudere le note.

Riassumendo potremo dunque stabilire che:

Le voci maschili e le voci femminili si possono considerare come un solo ed unico strumento nel quale tutte le note, dalla più grave del basso fino al

(compreso)

trovano la loro maggior risonanza nella cassa toracica, mentre quelle al disopra di questa nota trovano la loro risonanza maggiore nelle altre cavità:

voci maschili

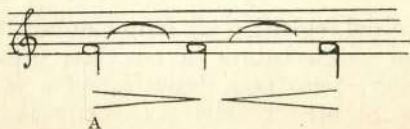
voci femminili

Questo dei registri è un fatto naturale che fissa come per cieco istinto in posizioni limitate un dato suono; però con l'educazione si puo ottenere che gli organi della voce acquistino quel-

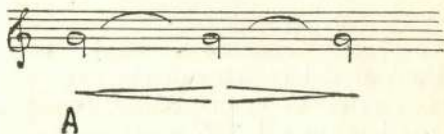
l'elasticità e quella libertà di movimento necessarie a compiere l'ufficio che più conviene loro, e possano ubbidire alla volontà del cantante.

Come si è dunque cercato di neutralizzare le vocali, ottenendo uniformità di timbro, così si dovrà fare per i registri, cercando di ottenere la loro unione e fusione in modo che la voce in tutta la sua estensione abbia uguale robustezza e sia priva delle differenze di timbro originate in natura dal cambiamento della cavità o del meccanismo che produce una data serie di suoni. Dei registri non deve assolutamente restare alcuna traccia; la loro fusione deve essere tale da far risultare un solo registro in tutta l'estensione della voce. — Negli esercizi all'uopo, sarà di grande aiuto l'impiego del *crescendo* e del *diminuendo.*

Prendiamo ad esempio la voce di soprano. Come abbiamo visto, il registro di petto finisce colla nota *Fa* sul primo spazio e quello di mezzo colla nota *Mi* sul quarto spazio; ripeto nuovamente qui che queste note non sono limite fisso per tutti i soprani. Prolungando il suono sulla nota *Fa,* si cercherà di addolcirlo, facendolo passare nel registro di mezzo e poi rinforzandolo un po' nuovamente in quello di petto, cercando di evitare quella specie di sussulto che la voce fa, appunto nel cambiare registro.

A

Lo stesso esercizio, invece in senso contrario, si farà colla nota *Sol*, sul secondo spazio, la quale segna il principio del registro di mezzo.

Prolungando il suono, lo si rinforzerà facendolo passare nel registro di petto e poi raddolcendolo, nuovamente in quello di mezzo:

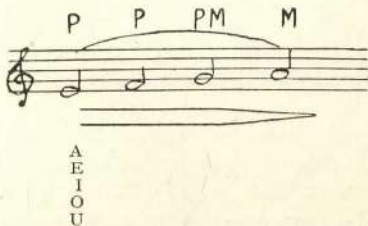
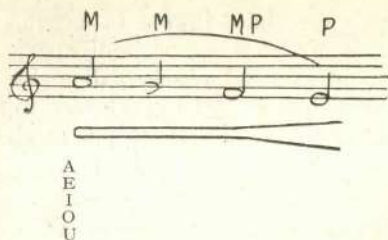
A

Ottenuto questo, si prenderà una serie di 3 o 4 note appartenenti ai due registri: di petto e di mezzo, e si eserciterà la voce successivamente con le diverse vocali, portando pure una nota del registro di petto in quello di mezzo e viceversa.

Le lettere P. M. indicano rispettivamente i registri di *petto* e di *mezzo*.

P P PM M

A
E
I
O
U

M M MP P

A
E
I
O
U

Per l'unione del registro di mezzo con quello di testa, servirà lo stesso procedimento, prendendo per base la nota *Mi* quarto spazio, che ne delinea il passaggio.

Un ottimo esercizio per unire il registro di testa con quello di mezzo e di petto, specialmente per le voci di tenore, è quello di partire dal *Sol* sopra il rigo, dapprima colla vocale E scendendo fino al *Re* quarta linea e poi colla vocale E cambiata poco dopo l'emissione in A un po' chiuso:

E.......................

E............. .... .......A

E. . . . A . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Gli esercizi saranno fatti dapprima lentamente, per poi affrettarne gradatamente il movimento. Queste norme e questi esercizi servono per tutte le categorie di voce, tenendo debito conto beninteso delle note diverse che delineano il passaggio da un registro all'altro.

★

Passando immediatamente e collo stesso grado di forza da una nota del registro di testa ad una del registro di petto, cioè da una nota acuta ad una bassa, o viceversa, la voce tende a rompersi ed una cosidetta *stecca* sarà probabile. Ciò proviene dal fatto che il rapido cambiamento del corpo di risonanza (vale a dire della cavità che fornisce maggior risonanza) e la grande differenza di numero delle vibrazioni delle corde vocali che passa fra due note distanti una dall'altra, fa spezzare la colonna sonora. In questi passaggi, o salti di registri, si eviterà l'inconveniente summenzionato, frenando la pressione d'aria; conviene perciò aiutarsi dapprincipio con un *diminuendo* che in seguito, naturalmente, verrà abolito :

ecc. ecc.

A O E I — A O E I

Per quanto poi concerne il timbro, si dovrà, come sempre, evitare la naturale tendenza delle note basse al suono della vocale O e delle acute al suono della vocale E.

La cavità faringea è sensibilissima e facilmente pieghevole alla volontà nostra; essendo la sua funzione, piuttosto che di cavità di risonanza, un mezzo per cui i suoni trovino la loro risonanza nelle altre cavità, ne deriva che l'accurato studio dei registri la renderà docile, elastica e atta, se non a togliere completamente, almeno a rendere insensibile la differenza del colore del suono esistente nella voce umana.

Giova ricordare che nello studio dei registri non conviene assolutamente esagerare e spingere troppo verso l'acuto il registro *basso o di petto*. Questo è un gravissimo errore, che non solo indebolisce le note medie, ma bene spesso fa perdere completamente le note acute; sta nel savio criterio di chi insegna il sapersi moderare e trattare una voce a seconda della sua natura e nel modo più conveniente tanto dal lato estetico quanto da quello fisiologico.

## Delle consonanti

Le consonanti hanno molta influenza sulla emissione delle vocali e perciò il loro studio non è meno importante di quello dell'emissione delle vocali stesse.

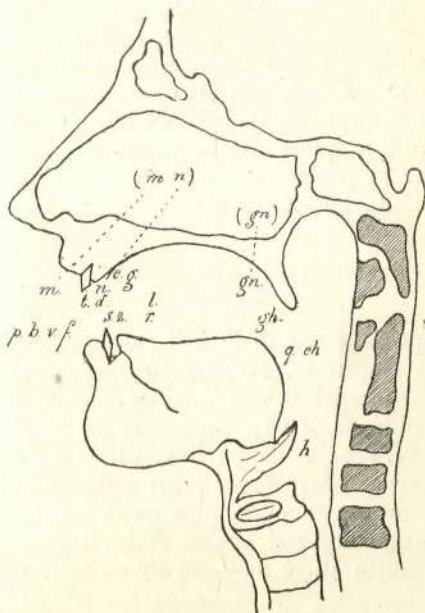
Le posizioni che prende l'organo della voce per l' emissione delle vocali, sono limitate a pochissimi movimenti i quali hanno molta comunanza fra di loro, come abbiamo visto nel giro delle vocali I E A O U. Nelle consonanti invece, in virtù delle articolazioni che producono la loro fonazione, il numero delle posizioni, benchè limitato alla lingua ed alle labbra, si estende al punto da formare una posizione speciale per ogni consonante. Pur essendo queste diverse posizioni limitate nella cavità orale, questa, per il solo fatto di doversi aprire e chiudere continuamente, si troverà in condizioni non certo favorevoli alla emissione della voce. La lingua poi, fattore principale nella formazione delle consonanti, avendo dipendente la laringe, rifletterà in questa tutti i suoi movimenti e oltreciò modificherà l'ampiezza e la forma della cavità orale.

Nello studio perciò delle consonanti, che sarà fatto accuratamente, accoppiandone ciascuna successivamente alle vocali, si deve aver di mira che esse non apportino all'emissione della voce alcuna modificazione, come succede a chi canta senza studio e preparazione. Nel canto, le consonanti occupano il posto del leggero H adoperato nell'emissione delle vocali: contribuiscono pertanto ad evitare il colpo secco di gola nel principio di un emissione e rendono più marcati gli accenti delle vocali stesse.

Senza entrare nei particolari della posizione che la lingua prende per ciascuna consonante, ritengo non inutile conoscere almeno il loro principale carattere fonetico. Le consonanti si dividono in parecchi gruppi e prendono nome dal suono che le caratterizza, prodotto da quelle parti dell'organo vocale cui devono la loro formazione. Questi gruppi sono: *Gutturali, Palatine, Linguali, Dentali,* e *Labiali;* lo specchio seguente chiarirà meglio quali appartengono ad ogni gruppo:

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| GUTTURALI | | *Ch* | *Q* | *Gh* | *H* |
| PALATINE | | *C* | *G* | | |
| LINGUALI | | *L* | *R* | | |
| DENTALI | esplosive | *E* | *D* | | |
| | nasali | *N* | | | |
| | sibilanti | *S* | *Z* | | |

| | | | |
|---|---|---|---|
| LABIALI | esplosive | *P* | *B* |
| | nasali | | *M* |
| | sibilanti | *F* | *V* |

La loro posizione, ossia il punto d'origine, nell'organo vocale è questa:

Le consonanti, nella loro unione colle vocali, non sono tutte egualmente favorevoli all'emissione

della voce; passandole in rassegna vedremo le loro peculiari qualità e proprietà.

### Gruppo delle gutturali.

#### Ch, Q.

Corrispondono foneticamente alla K dei teutoni: Chi, Che, Ca, Co, Cu, Qu. Esse contrassegnano il suono rotondo dell'emissione vocale, ma sono sfavorevoli a quest'ultima e difficili da pronunziarsi per la posizione che prende la lingua e la laringe nella loro formazione.

#### Gh.

Si appropria con facilità il carattere della voce nasale e gutturale. Nel pronunziarlo, accompagnato con qualsiasi vocale, si deve evitare la naturale tendenza di farlo precedere da un N: *nghi*, *nghe*, ecc., ecc., o da un lieve rumore gutturale. Il suo attacco deve esser fatto coll'istantaneo ma non troppo pronunciato movimento all'insù della parte posteriore del dorso della lingua. Come tutte le gutturali, è sfavorevole all'emissione vocale.

### Gruppo delle palatine.

### C, G.

Facili entrambi e non sfavorevoli all' emissione; date le sue qualità sonore e poichè richiede minore energia espirativa, il G è più favorevole del C, ma gioverà prestar attenzione, affinchè nella fonazione non si associ colla consonante N (*ng*) facendo in tal guisa passare dalle fosse nasali parte della colonna sonora.

### Gruppo delle linguali.

### L.

Facile, ricca di sonorità e potrebbe essere perciò ottimo coefficiente per l'emissione vocale; infatti molti metodi propongono l'emissione e l'impostazione della voce con l'aiuto di questa consonante: La, Le, ecc., ecc. Io sono assolutamente contrario a ciò; in primo luogo perchè l'esperienza ha dimostrato fin troppo che l'impostazione deve essere fatta colle vocali, essendo questo il suono della voce, in secondo luogo perchè nella formazione della consonante L, la lingua si contrae in modo da esercitare una pressione sulla laringe, la quale non si troverà così nelle migliori condizioni per emettere il suono.

È una consonante che non va trascurata, perchè

può apportare dei difetti che possono pregiudicare molto la buona emissione. Ciò succederà specialmente negl'individui che, per natura, articolano il dorso e la parte posteriore della lingua nel pronunziarla; questo fatto farà sì che la L, in ispecie se doppia fra due vocali, come p. es. nella parola

*farfalla*

farà non solo sentire troppo la sua sonorità, che nel canto, come nella favella, non istà bene, ma spesso prenderà una specie di suono gutturale liquido simile al *gl*

*farfa-gllia*, *ste-gllia*, *a-glieno*, *glieto*
invece di: *farfalla*, *stella*, *alieno*, *lieto*.

Avendo cura di articolare la punta della lingua e un po' il dorso, tenendo ferma la parte posteriore, non sarà difficile correggere questo difetto e impedire che ne sorgano altri.

## R.

Questa consonante non presenta alcuna difficoltà per l'emissione vocale, tuttavia, in certi individui, essa è smussata e gutturale, ed ha un suono ottuso, quasi muto: ciò che comunemente dicesi « mancare della R ». Questo fatto avviene quando, invece del dorso della lingua, viene posto in vibrazione il velo palatino, l'ugola e la radice della

lingua. Benchè raramente, talvolta questo è un difetto incorreggibile; il mezzo migliore per correggerlo è quello di anteporre alla R le consonanti esplosive

*Prrr, Brrr, Trrr, Drrr*

ed in seguito aggiungendo successivamente le vocali I E A

*Prrri Brrri Trrri Drrri*
*Prrre Brrre Trrre Drrre*
*Prrra Brrra Trrra Drrra*

Come per la L, conviene limitare l'articolazione alla punta e al dorso della lingua.

### Gruppo delle dentali.

T, D.

Sono sfavorevoli per l'emissione vocale, non tanto perchè comportano una sfuggita d'aria espirativa maggiore di quella delle altre consonanti, quanto perchè la punta anteriore della lingua, toccando i denti incisivi superiori, modifica l'ampiezza della cavità orale, riducendola ad uno spazio esiguo e insufficiente alla risonanza delle vocali a cui sono accompagnate, formando sillaba. Negl'individui che hanno tendenza alla pronunzia dentale, causata dal fatto che la lingua si porta fra i denti e vi rimane durante la fonazione delle sud-

dette consonanti, si cercherà fin da principio di correggere questo difetto: prima tenendo i denti stretti e poi appoggiando la punta della lingua ai denti incisivi superiori.

## N.

Nella pronunzia di questa consonante si hanno due suoni diversi: l'uno, quando si trova in principio di sillaba, come p. es. «*no, ne, bene, nido* ecc.», l'altro, quando si trova in fine di sillaba o precede altre consonanti, come « *in, con, contrario, ponte* ecc. » Il primo di questi *N,* è favorevole all'emissione ed è di grande aiuto per attenuare il timbro troppo chiaro delle vocali I ed E nelle note del registro di testa.

Essendo il suo suono nasale, si dovrà badare che nei monosillabi o nelle parole dove si trova questa consonante, l'emissione vocale non prenda a sua volta un timbro oscuro e nasale pel continuato passaggio di una parte della colonna sonora dalle fosse nasali. Se per la sua formazione, la lingua, in tutta la sua larghezza, tocca i denti incisivi superiori e il palato, e la colonna sonora forzatamente passa dalle fosse nasali, obbligando il velo palatino ad abbassarsi, non appena questa consonante si appoggierà sulla vocale, il velo palatino dovrà rialzarsi e sostenersi e la lingua si abbasserà tosto al fine che *tutta* la colonna sonora passi dalla cavità orale; questa poi dovrà riprendere subito la sua posizione normale per rendere favorevole l'emissione vocale.

La consonante N, come del resto tutte le consonanti, dev'essere breve, senza code o prolungamenti: avrà quel tanto di sonorità che basterà per renderla chiara e comprensibile.

Il secondo N che si forma rialzando il dorso della lingua verso il velo palatino, non è propriamente la stessa consonante N, ma è un suono nasale-gutturale, che ebbe la sua origine nell'eufonia della lingua, per facilitare e rendere dolce la pronunzia, laddove l' unione di certe sillabe avrebbe potuto essere aspra e dura.

Per la pronunzia di entrambi questi N, occorre che il passaggio tra la cavità faringea, le narici interne e quelle esterne sia largo, sano e libero. Gli individui che hanno questo passaggio troppo stretto (ciò che comunemente dicesi « essere stretti di naso ») oppure difettoso, se non otterranno guarigione con un intervento chirurgico, dovranno forzatamente rinunziare all'arte del canto.

## S, Z.

Queste due consonanti si presentano nella nostra favella sotto due aspetti: « aspre » come nelle parole « *sera, sale, ozio, azione* » e dolci, come in *cosa*, *rosa, zelo, zeta*. La consonante S, se aspra, è abbastanza favorevole all' emissione vocale; gioverà però badare di non renderla troppo sibilante. La Z, benchè abbia affinità colla S è meno favorevole all'emissione vocale.

È inutile ricordare che nella formazione di en-

trambe queste due consonanti, i denti incisivi hanno la massima influenza e che perciò chi ne è privo non riuscirà mai a pronunziarle bene. I toscani e in genere i meridionali non hanno la S dolce, chè la pronunziano aspra anche dove i settentrionali fanno uso della dolce.

## Gruppo delle labiali.

### P B

Consonanti facili e indifferenti all'emissione vocale.

### M

È la più semplice per formazione, ma non favorisce l'emissione vocale nelle note acute del registro di testa.

Formandosi a bocca chiusa, la colonna sonora passerà forzatamente dalle fosse nasali; serviranno perciò le stesse norme usate per la consonante N. Il passaggio tra la cavità faringea, le narici interne e quelle esterne dovrà, come per la N, essere libero e sano.

### F V

Entrambe discretamente favorevoli all'emissione vocale, e servono anzi di controllo all'eventuale sfuggita o spreco d'aria.

Benchè raramente, accade però talvolta che certi individui, cantando delle parole dove trovasi la vocale *u* preceduta dal *v*, sopprimono senz'altro quest'ultima e precisamente invece di *vuoi, vuole* fanno: *uoi*, *uole*.

Faccio osservare che questo non è un difetto di pronunzia, ma semplice trascuranza. Basta por mente che per pronunziare la consonante V, i denti incisivi superiori devono toccare il labbro inferiore, e quest'inconveniente sarà subito eliminato.

★

Conosciute le consonanti, il loro carattere e l'influenza che ciascuna di esse ha nell'emissione vocale, si procederà ad esercitarle tutte, in unione alle vocali. Le consonanti, unite le vocali, in causa dell'articolazione per la loro formazione, faranno sì che le vocali stesse, già neutralizzate, tendano nuovamente al loro suono naturale primitivo e perciò alla loro sensibile differenza di timbro; converrà dunque badare che, dopo una consonante, la lingua, le labbra e l'apertura della cavità orale abbandonino immediatamente la posizione presa per la formazione della medesima, affinchè l'organo vocale tutto possa trovarsi nella posizione esatta e favorevole per l'emissione delle vocali rese suoni modulati e cantabili.

Si dovrà pure prestar attenzione a che la pronunzia di ciascuna consonante sia corretta, con-

forme alle leggi dell'ortoepia. Non bisogna nè esagerarne l'accento, ossia l'articolazione per la loro formazione, nè attenuarlo troppo, al punto da renderle scolorite, oppure, per mancanza di articolazione, incomprensibili.

Ho osservato parecchie volte che certi artisti di canto, quando cantano negli acuti, con parole aventi specialmente consonanti labiali, le sopprimono del tutto per facilitare l' emissione delle vocali; p. es.:

l'a - ni - ma ie - na

e tu mi a - ci

invece di

l'anima piena e tu mi baci

Se le consonanti vengono studiate per tempo e coscienziosamente, non vi è affatto bisogno di ricorrere a questi artifizi, o espedienti, che sono purtroppo deplorevoli.

Lo studio delle consonanti sarà fatto dapprima accoppiandole alle vocali, successivamente, sopra note centrali, quindi formando gruppi di monosillabi e parole intere, estendendo gradatamente gli esercizi tanto nelle note acute quanto nelle basse.

Come monosillabi, il nome delle sette note musicali si presta molto a proposito:

Do Re Mi Re Do

Do Re Mi Re Do

Maggior cura converrà prestare laddove la difficoltà sarà più grande e precisamente sui monosillabi o parole aventi consonanti meno favorevoli all'emissione vocale.

Negli esercizi delle consonanti, si dovrà badare sempre che, cantando parole o una successione di monosillabi, la colonna sonora, nell'uscire dall'apertura della cavità orale, sia continuata, senza interruzioni e mantenga uguale intensità; così pure il timbro della voce non dovrà subire alcuna modificazione. Le vocali anche se intercalate dalle consonanti, dovranno venire emesse colle stesse norme e principi esposti nell'impostazione della voce, cioè neutralizzate e trasformate in suoni rotondi e cantabili, perchè le consonanti non fanno altro che rendere più marcati i loro accenti: il canto dev'essere sempre *vocale*.

Soltanto dopo che lo scolaro sarà bene informato a questi precetti e li saprà adottare rigoro-

samente, potrà, quando studierà l'inflessione della voce e l'espressione, modificare il timbro a seconda del bisogno e prendersi tutte quelle licenze che crederà opportuno per ottenere maggior bellezza e perfezione nell'esecuzione. In tutte le arti (e nella musica in particolar modo) è necessario essere conoscitori e scrupolosi osservatori delle leggi e delle teorie prima di staccarsi da queste e di abbandonarsi a quella libertà necessaria ad un artista, perchè possa esprimere con più verità i sentimenti dell'anima.

★

La combinazione ottenuta con tutte le diverse consonanti in unione alle differenti vocali, passando in tutti i domini della voce, se sarà bene applicata, offrirà grandi vantaggi e farà sì che lo scolaro, quando sarà giunto al punto di dover veramente cantare, cioè unire il suono alla parola, non si troverà più impedito dall'ostacolo della pronunzia di combinazioni nuove, e potrà dedicare tutta la sua cura al fraseggiare, alla dizione ed alla interpretazione.

Come studio continuato, compreso negli esercizi delle consonanti, non sarà mai abbastanza raccomandato il solfeggio cantato. Questo composto delle sillabe

Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si

ha dei pregi indiscutibili per gli elementi fonetici che lo compongono. Questo esercizio non dovrebbe esser trascurato nemmeno da chi è avanti nello studio del canto, perchè potrà sempre servirgli come ginnastica della voce.

Osservo però che il solfeggio non deve, come taluni ritengono, costituire l'unico esercizio per le consonanti e sia sufficiente per portare lo scolaro al punto di unire il suono colla parola. Ciò è semplicemente erroneo perchè nei monosillabi Do Re Mi Fa Sol La Si, manca la vocale U e si impiegano solamente sei consonanti; le combinazioni sono troppo limitate per conseguire lo scopo. Il solfeggio, ripeto, sarà fatto dopo d'aver esercitato per parecchio tempo tutte le consonanti in unione alle vocali e ottenuto correttezza nell'articolazione e nell'emissione. L'impostazione della voce non è circoscritta alle vocali, ma comprende le consonanti, lo studio dei registri ecc.

Il solfeggio non sarà fatto cogli esercizi di meccanismo quali le scale, gli arpeggi ecc. bensì con degli esercizi di carattere melodico. In tal guisa lo scolaro verrà pure iniziato nello studio di accentuazione, imparerà a prendere il fiato al momento opportuno e comincierà a discernere i ritmi ed apprendere le nozioni del fraseggiare. Quando lo scolaro sarà avanzato negli studi allora potrà pure solfeggiare degli esercizi di agilità per acquistare maggior scioltezza nella pronunzia.

E per l'importanza del solfeggio, concluderò con le parole del Marmontel: « L'educazione dell'orecchio, il sentimento della misura e delle di-

visioni ritmiche richiedono di essere sviluppati di concerto col meccanismo. Per mezzo dello studio del solfeggio si abituano gli allievi alla percezione ed all'imitazione dei suoni e a determinare con sicurezza il loro posto nella scala musicale ».

---

## Note aperte e chiuse

Parlando del timbro, abbiamo già notato che il discendere della laringe facilita l'emissione delle note acute e il rialzarsi quello delle basse. Da questi movimenti della laringe, derivano pure le note *aperte* e *chiuse*, per le quali si fanno tante questioni non sempre appropriate.

Ad eccezione delle note basse, che per natura sono un po' aperte, nel canto, tutte le note in generale dovranno essere piuttosto chiuse perchè aventi, in questa guisa, maggior rotondità e modulazione. Intendiamoci però, parlando di note chiuse, non voglio dire timbro oscuro; l'emissione delle vocali neutralizzate, come l'ho esposta, forzatamente deve produrre le note chiuse, che non sono altro che dei suoni rotondi, quelli cioè che costituiscono il vero canto, mentre per note aperte io intendo i cosidetti suoni naturali, quelli cioè non ancora neutralizzati e che si ottengono colla laringe rialzata. Perciò dapprincipio sarà opportuno escludere dallo studio l'uso delle note aperte, cantando, per quanto è possibile, colla laringe abbassata; solamente per l'emissione delle note acute

estreme, la laringe si rialzerà un po'. In questo caso, essendo le corde vocali molto accostate e tese, l'espirazione dovrà essere frenata più del consueto, per evitare un probabile *scrocco* della voce.

Lo studio delle note aperte sarà fatto più tardi dopo la neutralizzazione delle vocali; quando cioè si avrà uniformato il timbro della voce.

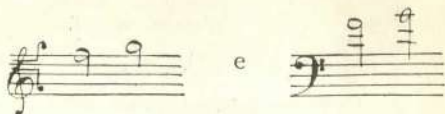
Delle note aperte non conviene fare uso nel *forte* perchè rendono la voce aspra e volgare; esse si adoperano per certe espressioni come di disprezzo, di odio; nel registro di testa, ed anche di mezzo, si adoperano con molta efficacia per certe espressioni di affetto, dove però il grado dinamico sia il *piano*.

Giova notare ancora che in questo caso, le note aperte non si fanno se il passaggio o la frase è sillabata in tempo mosso, o per meglio dire, ogni sillaba è soggetta ad una nota di corto valore; le note aperte (sempre in certe espressioni e non dovunque) riescono più efficaci vocalizzando coll'A coll'E e coll'O.

Come dunque si è cercato di ottenere la neutralizzazione delle vocali e la fusione dei registri così non sarà meno importante, specialmente nelle voci maschili, cercare di ottenere tutte le gradazioni dalle note aperte alle chiuse e viceversa, per poter regolare il suono e le vocali a seconda del bisogno e dell'espressione e renderle atte a soddisfare completamente le esigenze estetiche dell'arte.

Se esaminiamo p. es. le voci di tenore e di ba-

ritono, osserviamo che quando cantano rispettivamente le note:

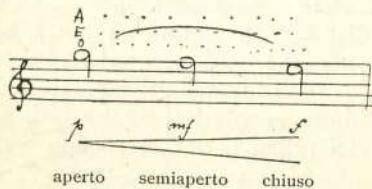
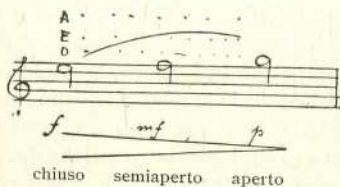
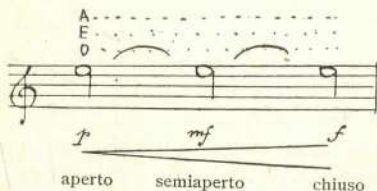
e

emettendo le vocali A È Ò non possono pronunziarle aperte o chiare come nelle note basse o nelle altre, salvo facendo uno sforzo che non sarebbe naturale e che, oltre a rendere la voce gutturale darebbe un suono aspro e triviale, come un grido. Perciò queste note, emesse colle vocali A È Ò saranno forzatamente chiuse e oscure, rendendo molto palese la differenza del loro timbro da quello delle note che precedono le suaccennate. Ciò è causato dal fatto che la laringe, trovandosi alquanto rialzata per l'emissione delle ultime note del registro di petto, si abbassa improvvisamente quando le note entrano nel registro di testa. Come abbiamo già visto, è appunto a questo registro che appartengono le note menzionate.

Questo distacco di timbro si potrà benissimo eliminare oltre che coll'unione dei registri, anche coll'impiego delle diverse gradazioni fra la vocale aperta e chiusa, servendosi anche qui, come per lo studio dei registri, del crescendo e del diminuendo:

chiuso semiaperto aperto

aperto semiaperto chiuso

chiuso semiaperto aperto

aperto semiaperto chiuso

Dopo i suddetti esercizi, fatti rispettivamente colle vocali A E O si passerà, col medesimo si-

stema, ad esercitare tutta la voce, soffermandosi maggiormente nel passaggio da un registro all'altro.

Fra gl'innumerevoli esempi pratici, dove risulta evidente la necessità di non trascurare questa parte del canto tanto importante, ne citerò uno che ritengo veramente meritevole e degno di nota.

Nel terzo atto del « Trovatore » di G. Verdi, alla quarta battuta della scena VI, il tenore ha questo passo:

Adagio dolce Lento

ecc.

Deh! sperdi o ca - - - - - - - ra

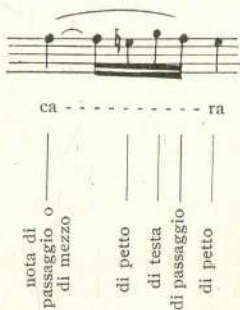
Se questo passo si dovesse eseguire col timbro ordinario, anche bene uniformato, della voce, la vocale *a* della sillaba *ca* che si trova sotto la nota Fa sarebbe chiusa e rotonda, forse non priva di una certa oscurità di timbro; ma ciò sarebbe assolutamente antiestetico e farebbe perdere tutta l'espressione e la dolcezza che il senso della parola « *cara* » esige.

Data che la vera e buona scuola di canto deve mirare ad ottenere la « parola cantata » conviene notare che vi sono delle parole le quali, per la loro qualità e potenzialità di espressione, devono assolutamente essere pronunziate come nella favella, ossia colle vocali non neutralizzate ma naturali; ed una di queste parole è appunto « *cara* » la quale

dovrà essere pronunziata colle vocali aperte e con grado dinamico moderato. Procedendo contro queste norme, non credo di esagerare affermando che si cadrebbe nel ridicolo.

Nel passo in questione, la difficoltà di pronunziare l'*a* aperta è causata dal fatto che le note da vocalizzarsi si raggirano fra il registro di testa e quello di petto

ca - - - - - - - - - - ra

nota di passaggio o di mezzo — di petto — di testa — di passaggio — di petto

e sono le più difficili per il tenore.

Credo che questo esempio sia sufficiente per fare ammettere l'importanza dello studio delle note aperte e la loro fusione colle note chiuse, e convincere della opportunità della loro applicazione, che dev'essere sempre sottoposta alle esigenze dell'espressione.

## Della pronunzia

Molto sarebbe da dire per quanto riguarda la pronunzia, perchè, anche senza parlare degli stranieri che si accingono allo studio del canto nel nostro idioma, nella stessa Italia, dove parrebbe che la nostra lingua, dotata di tante proprietà armoniose, dovesse essere facile per il canto, non si trova una perfetta pronunzia, salvo nella fusione della toscana colla romana. Ma non è còmpito nostro entrare in questi particolari.

Parlando delle consonanti, ho già accennato qualcuno dei difetti che influiscono sulla buona pronunzia; ora intendo di dare uno sguardo sulla pronunzia in generale.

Pur avendo per massima di cantare sulle vocali, non appoggiando il suono sulle consonanti, queste devono risultare sempre chiare, in modo che chi canta deve far comprendere esattamente le parole che pronunzia anche cantando *pianissimo*.

Il canto dev'essere la « parola cantata » o resa suono come già dissi in principio di questo lavoro. Un cantante che, pur curando la melodia e dando a questa la massima espressione sotto l'aspetto puramente musicale, non sappia far sentire ben

distinte le parole, non sarà mai un completo artista.

Egualmente, tutte le parole dovranno essere esattamente pronunziate secondo le leggi dell'ortografia e dell'ortoepia.

Le doppie consonanti devono sempre risultare evidenti e con esse tutti gli accenti tonici.

Lo stesso si osserverà per tutte le parole nelle quali, per l'omonimia, non si ottiene chiarezza se non accentando esattamente le vocali:

*téma* e *tèma*
*óra* e *òra*
*sóle* e *sòle*

ed in quelle in cui è assolutamente necessario far sentire il suono aperto o chiuso delle vocali E ed O per non cadere nel ridicolo:

*cóme tèrra còn*

Si badi pure di non raddoppiare consonanti laddove esse devono essere semplici:

*ammore, fedelle, dollore*

invece di:

*amore, fedele, dolore*

Soventissimo, artisti, anche di valore, peccano nelle parole dove vi è un dittongo facendo sentire una dieresi:

*ci-ielo* invece di: *cielo*
*oltraggi-io* invece di: *oltraggio*
*presagi-io* invece di: *presagio*

Nella pronunzia, diciamo così, giusta, i dittonghi devono costituire un amalgama delle due vocali che li compongono e precisamente un suono solo ed unico, il quale appunto è il risultato di questo amalgama. Come nella favella, così nel canto, i dittonghi non devono essere divisi mai, meno quando, per ragioni di metrica, è richiesta la dieresi.

Infine un altro difetto di pronunzia lo abbiamo nel frapporre la vocale I fra le consonanti Gn e le vocali che a quest'ultima possono seguire:

*sdegnio* invece di: *sdegno*
*sognio* invece di: *sogno*

Non parlo qui di certi casi dove si sente cantare

| | |
|---|---|
| *fatto* | per *fato* |
| *l'amore è un dardo* | per *l'amore ond'ardo* |
| *tapela* | per *t'appella* |

questi non sono più errori di pronunzia, ma semplicemente delle mostruosità, che mettono in evidenza la crassa ignoranza di chi le commette.

Nei monosillabi poi che finiscono per consonante, come pure nelle parole che, divise, formano sillabe che finiscono per consonante, non si dovrà mai appoggiare il suono sulle consonanti, anche se doppie, ma sempre sulle vocali, imperocchè il canto è, e non dev'essere altro che « vocale » : le consonanti verranno portate sulla vocale seguente.

Questo esempio potrà servire quale norma generale:

Spi - rto ge-nti - l, ne' so - gui mie - - - i

bri - lla - sti u - ndí, ma ti pe - rde i,

fu - ggi da - l co - r me - nti - ta spe - me ecc.

Per quanto riguarda le elisioni, non si possono dettare norme precise. In via generale, se l'elisione è sottoposta ad una nota di corto valore, converrà pronunciare il dittongo e farlo sentire come nel verso, cioè appoggiandosi sulla seconda vocale:

lu - sin - ghe in fa - mi

sel - va o - scu - ra

Se invece è sottoposta ad una nota di valore piuttosto lungo, non sempre converrà far sentire il dittongo ma sarà efficace appoggiarsi per lo più sulla prima vocale. Perciò i passi seguenti:

lu - sin - ghe in fa - mi

sel - va o - scu - ra

si eseguiranno così:

lu - sin - ghe in - fa - mi

sel - va o - scu - ra

Tutto ciò però è subordinato all'accento ritmico delle parole, alla loro espressione, alla maggiore convenienza di appoggiarsi sopra l'una vocale invece dell'altra per facilitare tanto l'emissione vo-

cale quanto l'uniformità di timbro e infine al buon senso e alle esigenze della propria voce. Ogni caso vuole essere considerato in modo diverso, tenendo sempre presente che, in tutto, bisogna aver per massima la « chiarezza ».

Inoltre si consideri che la poesia può non essere per nulla legata alla musica; allora il compositore suole generalmente non badare all'elisione poetica e scrivere come veramente si deve cantare.

---

## Dell'espressione

Il canto non risponderebbe alle esigenze dell'arte se una composizione musicale mancasse della espressione a lei conveniente, ovvero ne avesse una male appropriata. Per raggiungere quella verità di sentimento che una composizione od una frase richiede, al fine di emergere e risultare in tutta la sua potenza espressiva, è indispensabile che la voce, oltre all'essere convenientemente educata, abbia facoltà di mettere in accordo col pensiero tutte le sue inflessioni, sia, in altri termini, soggetta completamente alla volontà del cantante.

Come già dicemmo, il canto è sempre *vocale* chè le consonanti non sono che un mezzo per rendere più marcati gli accenti delle singole vocali, ma questa *vocale* sarà soggetta a modificazioni continue, a seconda dell'espressione del sentimento a cui è associata; fatto questo che abbiamo già potuto constatare, trattando delle note aperte e chiuse. E per quanto riguarda il grado dinamico della voce in rapporto dell'acutezza dei suoni, l'espressione dovrà pure essere indipendente; un cantante

deve saper modulare la sua voce in tutti i punti dell'estensione con facilità e con tutte le gradazioni dal *piano* al *forte*.

Cantare *forte* nelle note acute, qualunque sia il sentimento da esprimere, oppure urlare, quando la frase si arresta o finisce sopra una nota acuta lunga è una pessima abitudine, comune a gran parte dei cantanti e che dimostra quanta poca serietà e coscienza abbia avuto la loro scuola. Questo potrà essere un mezzo sicuro per ottenere dell'effettaccio volgare e strappare l'applauso al pubblico ignorante, ma dal lato artistico sarà sempre una sconcezza.

L'espressione nella musica pura, o strumentale, pur essendo astratta, è nondimeno soggetta a convenzioni informate su principi estetici; infatti, per esprimere l'amore e la passione, non verrà certamente adoperata la gran-cassa e i piatti e così pure, per descrivere l'uragano, la guerra o la sommossa, non si impiegherà una melodia dolce e di carattere patetico, affidata al corno inglese oppure al violoncello. Nella musica vocale, la quale (oltre all'essere, come la musica pura, informata a queste norme, ossia convenzioni) per mezzo delle parole esprime veramente un determinato sentimento, si potrà e si dovrà raggiungere il massimo grado di espressione, pur non essendo il cantante libero, come nell'arte drammatica, perchè l'espressione dei sentimenti è sempre più o meno legata e dalla nota e dal ritmo.

Ammessa questa considerazione, perchè effettivamente la parte musicale non dev'essere trascu-

rata sia dal lato melodico come da quello ritmico, il cantante dovrà dare le inflessioni alla voce a seconda della forza delle parole e dell'espressione del loro sentimento; in altri termini « esprimere il loro senso » sia in particolare su ciascuna parola come nel complesso. Questo, e non altro, dev'essere l'obbiettivo dell'artista di canto.

Prendiamo un esempio tolto dall'ultima scena dell'atto III dell'Otello di Verdi:

Adagio
Otello
E tu co-me sei pal-lida! e stanca, e mu-ta, e
bel-la pia cre-a-tu-ra na-ta sotto mali-gna stella

Con queste battute Otello esprime il profondo dolore per l'ingiusta morte procurata da lui stesso a Desdemona. Ora, non basta che tutta questa frase abbia nel suo complesso l'espressione del dolore, della disperazione, dell'angoscia, del rimorso e, direi quasi, del fatalismo che ha trascinato Otello al delitto, bisogna che ciascuna parola corrisponda alla sua potenza espressiva.

Questa frase dev'essere cantata a mezza voce, lentamente, facendo risaltare gli aggettivi, quasi ciascuno sia natural conseguenza del precedente; il « *pia creatura* » poi che è conclusione dolorosa deve riassumere tutta la tristezza dell'azione. Sarebbe errore, che apporterebbe veramente un senso di disgusto, se, pel motivo che sopra queste pa-

role vi sono delle note acute, il cantante alzasse la voce. Le parole « *pia creatura* » nella stessa disperazione e dolore hanno un'espressione altamente affettuosa e devono essere cantate con tutta la dolcezza possibile.

Credo sufficiente l'esempio summenzionato per dimostrare come per l'espressione non basti osservare il senso complessivo della frase intera, ma benanco la forza espressiva delle singole parole.

Le espressioni sono infinite e dipendono, oltre che dal senso stretto delle parole, anche dal carattere del personaggio e dalla situazione. Colla flessibilità della voce, coll'impiego dei coloriti e delle molteplici sfumature, delle modificazioni del timbro e colle note aperte o chiuse, si otterranno tutte le gradazioni di intensità del *dolore*, della *passione*, dell'*entusiasmo*, della *preghiera*, dell'*odio*, del *disprezzo*, della *collera*, della *gioia* ecc.

Le stesse alterazioni della voce (tremolante, rauca, soffocata, cupa, gutturale ecc.) il singulto, il sospiro, il riso, il pianto, contribuiranno ad esprimere il sentimento con più verità e naturalezza.

Come però abbiamo già detto, la parte musicale che è strettamente legata alle parole, non deve essere nè sacrificata nè trascurata: i movimenti, l'accentuazione, certi coloriti, lo stacco dei tempi, i rallentando e i stringendo, durante lo svolgimento di una melodia, sono tutte cose che, essendo basate su rigorosi principi, non possono cedere al capriccio del cantante; e così pure le cadenze, gli ornamenti e tutte le variazioni che un cantante fa ad un pezzo di musica per ren-

dere più efficace l'espressione o per adattare certi passaggi ai propri mezzi vocali, per meglio farli emergere, dovranno sempre essere informati alle leggi dell'armonia e al carattere della melodia che eseguisce.

Si baderà che i contorni di un pensiero musicale siano sempre chiari e precisi: il ritmo è necessario per comprenderlo.

Nel fraseggiare, bisogna essere grandiosi e non sospendere la voce in parti del concetto troppo piccole. Le singole frasi saranno distinte, ma si dovrà, indipendentemente dalle parole, stabilire una relazione fra di loro e non perdere mai di vista la concezione generale di una composizione: questa è, e dev'essere, un complesso omogeneo. Bisogna dunque analizzare una composizione, comprenderne il senso e il modo con cui si concatenano le singole idee, le frasi e tutti gli effetti di sonorità, la relazione fra la musica e l'espressione delle parole, quindi identificarsi col sentimento dell'autore e colla parte che si deve rappresentare; la propria individualità potrà emergere soltanto quando si sarà bene uniformati a queste leggi.

Per quanto riguarda l'esecuzione delle note relativamente al loro valore, il cantante non potrà sempre essere rigoroso osservatore, perchè in questo caso sarebbe obbligato a sacrificare parte di espressione, di sonorità della voce e infine otterrebbe un complesso di esecuzione povera e meschina.

Senza passare in rassegna molte delle combinazioni nelle quali il cantante, per i motivi sopra-

detti, deve portare delle modificazioni al valore delle note, mi limiterò a richiamare l'attenzione sull'ultima nota di una frase o periodo, e in generale sulle note che precedono una pausa, e su quelle dove, tanto nei recitativi quanto nei dialoghi, la parola finisce e resta spezzata.

Se il valore di queste note (vedi le note contrassegnate X nell'esempio che segue) che generalmente è più corto che lungo, fosse rigorosamente osservato:

Andantino

il mio de - sir tu non dei ve - ni - re

Recit.

vien partiam andiam. Che parli Che di - ci

l'effetto sarebbe lo stesso come se ad una campana, dopo il colpo venisse tolta l'oscillazione.

Perciò, meno dove certe esclamazioni risolute, di rabbia, di sdegno ecc. esigono il troncamento della voce, il cantante farà cosa molto opportuna accrescendo un po' il valore delle note ultime affinchè la voce abbia tempo di oscillare:

Andantino

il mio de - sir. tu non dei ve - ni - re

Recit.

vien partiam andiam. Che parli? Che di - ci?

Accennerò infine al *recitativo*.

È questa una forma musicale dove emerge più l'accento delle parole al ritmo della musica: è, in altri termini, la declamazione cantata. Il cantante deve dare alla voce le stesse inflessioni del declamatore, inspirarsi nel verso e recitarlo colla dovuta espressione sopra un'intonazione musicale determinata.

Il recitativo può essere di due specie: obbligato o misurato e libero o parlato.

Il primo è il vero e proprio recitativo, di cui abbiamo parlato or ora; esso ha un carattere melodico o spezzato ed è alternato o accompagnato dall'orchestra. Le note devono essere giuste e intonate; si potrà transigere tutt'al più sul loro valore, affinchè il fraseggiare, subordinato al senso stretto delle parole, renda con maggior verità l'espressione del sentimento di queste. Il recitativo va fatto senza rigore di tempo, e ritmato più o meno largamente, a seconda dell'espressione, della forza delle parole e delle situazioni. La sillabazione dev'essere ben distinta e decisa e l'accentuazione perfetta.

Non va poi dimenticato che, incontrando due note dello stesso nome sia in fine del periodo o della frase, sia in mezzo, quella dove cade l'accento della parola dovrà essere trasformata in appoggiatura della seguente.

Oggidì però per maggior chiarezza, si suole scrivere tutte le note esatte, come devono essere eseguite.

Il secondo è un verso recitato liberamente o meglio parlato sopra una relativa intonazione musicale, mentre l'orchestra eseguisce una data melodia o svolge un determinato pensiero musicale. In questo recitativo, le note non hanno grande importanza, essendo sufficiente mantenersi, anche vagamente, nell'accordo; basta far sentire l'intonazione quando la musica cambia tonalità o accordo. Viene adoperato nella musica buffa, operette, vaudevilles ecc.; nella musica seria non viene adoperato mai.

E qui faccio punto perchè, dilungandomi su questo argomento, al quale tanta importanza va annessa, uscirei dal compito che mi sono prefisso. Rimando lo studioso al libro « Arte e fisiologia del canto » di Delle-Sedie dove l'espressione e l'inflessione della voce è trattata diffusamente ed è illustrata con parecchi esempi pratici.

---

## Difetti della voce

Nell'accingersi ad educare una voce, oltre all'applicare tutti i precetti e le norme che ho fin qui esposto converrà analizzarla con accurati studi di osservazione per farsi un concetto esatto di tutte le qualità, buone e cattive, che essa voce possiede al fine di sottoporla a quel trattamento che più le si conviene per svilupparla e correggerne i difetti. La natura non è mai uguale a sè stessa, e così, ben difficilmente troveremo due voci perfettamente uguali; donde potremo stabilire che, pur applicando sempre le stesse norme e principi per tutte le voci in generale, ogni voce esige in particolare un trattamento diverso.

Per provare una voce, anzitutto si dovrà sottoporre lo scolaro a cantare una scala con note lunghe e a mezza forza; non v'ha bisogno di spingerlo nelle note acute estreme. Dal modo con cui sosterrà la respirazione, si giudicherà l'elasticità e la dilatazione dei polmoni, e dal modo con cui i suoni saranno vibrati, si giudicherà l'elasticità dei muscoli dell'organo vocale.

Una voce non ancora educata presenta general-

mente delle grandi ineguaglianze di timbro e talvolta debolezza, cose queste che hanno la loro causa nel fatto che le note, non essendo impostate ossia non indirizzate nella loro giusta cavità, sono prive della risonanza dovuta. Così pure i suoni, essendo ancora naturali, saranno sovente troppo aperti e la voce stessa risulterà senza armoniosità e chiara, o, come comunemente suolsi dire «bianca».

Queste deficienze, le quali essendo quasi comuni ad una voce naturale non ancora educata, si possono chiamare proprietà anzichè difetti, scompariranno forzatamente con uno studio razionale e ben condotto. Vi sono però delle voci che, oltre le proprietà suddette, hanno delle qualità non buone e che sono veramente difetti:

voce nasale
» gutturale
» velata
» tremolante
» rauca

La VOCE NASALE è causata da rilassamento del velo palatino il quale, non avendo la voluta elasticità, non si rialza abbastanza e lascia passare per le fosse nasali gran parte della colonna sonora.

Prima di tutto, si cercherà di stabilire la giusta posizione del velo palatino e in seguito, come esercizio pratico, si farà esercitare l'alunno su quel punto di gradazione che passa fra la vocale A ed O, dove il suono riuscirà meno imperfetto e meno

difettoso, quindi, senza alterare la posizione dell'organo vocale, si passerà alle altre vocali, gradatamente, col sistema della neutralizzazione, procurando di non modificare il timbro già ottenuto colla prima vocale.

La VOCE GUTTURALE può essere causata dall'apertura troppo stretta della gola, dalla punta posteriore della lingua che non ritraendosi abbastanza fa rimanere la laringe troppo alta, dallo sforzo fatto per spingere la voce anzitempo nelle note acute, oppure dall'aver voluto estendere il registro di petto oltre al limite.

Si cercherà perciò di allargare la gola e di abbassare la laringe, evitando qualunque sforzo; anche l'esercizio delle note acute sarà per un po' abbandonato. Lo studio colla vocale oscura U sarà molto efficace; da questa vocale si passerà poi gradatamente alle altre, che più si avvicinano per il timbro, fino a giungere alla I e precisamente in questa guisa: U Ó O A È É I.

La VOCE VELATA può dipendere da laringe difettosa, come pure dall'aver sforzato qualche registro oltre il limite naturale, specie il registro di centro nelle voci femminili e gli acuti nelle voci maschili. Nel primo caso, credo che il difetto sia pressochè incorreggibile; nel secondo, consiglierei di lasciare la voce in riposo per qualche tempo e ricominciare poi lo studio, attenendosi strettamente ai limiti che ciascun registro può avere, in ispecie per quello di petto.

La VOCE RAUCA è originata dalla faringe; talvolta per contrazione degli stessi suoi muscoli e

tal'altra per l'irritazione cui le sue delicate mucose vanno facilmente soggette. Se questo difetto è leggero, si potrà attenuarlo tenendo ben aperta la gola e sopratutto non stancando la voce; lo studio, giornaliero, ossia il tempo impiegato giornalmente per gli esercizi, specialmente nel principio, dovrà essere limitato e solo in seguito, e progressivamente, sarà aumentato. Se il difetto però è molto pronunciato, non vi sono mezzi nello studio del canto che possano correggerlo.

La VOCE TREMOLANTE è provocata da debolezza dei muscoli interni della laringe e da una cattiva respirazione. Benchè tale difetto non sia difficile a correggersi, sarà necessario usare molta costanza nel farlo scomparire. Nell'emissione, converrà stendere bene le corde vocali e sostenere i suoni con tranquillità; la respirazione dovrà essere frenata e la pressione d'aria ben regolata. Se questo difetto, per cattive abitudini prese, esiste in una voce già assuefatta a cantare, l'assoluto riposo per qualche tempo sarà molto opportuno, prima di seguire i precetti suddetti.

Aggiungerò infine che vi sono delle voci le quali, pur essendo dotate di ottime qualità, non hanno abbastanza estensione, la qual cosa dipende generalmente da rigidezza della laringe e del velo palatino. In questo caso, oltre a moderare la pressione d'aria e cantare a mezza voce si procederà all'emissione dei suoni misti, cioè colla voce di testa aiutata dalla voce di falsetto.

Delle ineguaglianze di timbro non credo sia il caso di parlare; esse saranno corrette colla neu-

tralizzazione delle vocali. Possedendo il cantante già per natura tutte le gradazioni, dal vocalismo chiaro a quello oscuro, starà al savio criterio dell'insegnante di utilizzare maggiormente quella che la qualità del timbro esige; così negli esercizi di impostazione e di emissione, la vocale A sarà avvicinata alla O per le voci chiare, e alla E per le voci troppo oscure. — La vocale E poi, che generalmente o è troppo squillante in proporzione delle altre vocali oppure ha la naturale tendenza ad aprirsi e divenire perfino stridente, dovrà essere preceduta dalla vocale U, e neutralizzata con questa.

Ho accennato i difetti e le proprietà sfavorevoli cui può andar soggetta la vera voce-strumento (quella cioè che possiede le qualità principali e necessarie per il canto) e che se non si possono eliminare del tutto, si potranno almeno rendere inavvertite, ed ottenere risultati che soddisferanno le esigenze artistiche. Le voci, a cui mancano le qualità per divenire canto ed hanno un colore indefinito oppure (come s'incontra sovente nelle razze anglo-sassoni) anche possedendo forza ed estensione, sono aspre e dure per mancanza di suoni armonici, sono voci delle quali non vale la pena di occuparsi. Esse non sono altro che strumenti dozzinali e i risultati che si otterrebbero, qualunque fosse il mezzo adoperato per educarle, sarebbero sempre negativi.

## Igiene dell'organo vocale

Per mantenere in buone condizioni l'organo vocale e per potersi lungamente servire di questo prezioso strumento, il cantante non dovrà aspettare i malanni per curarli poi; egli cercherà bensì di evitarli e di prevenirli coi mezzi suggeriti dall'igiene. Nè si deve credere che l'igiene riguardi solamente l'organo vocale preso di per sè, riguarda bensì la salute e le condizioni fisiche di tutto il nostro corpo, dalle quali appunto dipende la regolarità delle funzioni dell'organo vocale. Avviene in casi molto rari che un cantante non possa servirsi della sua voce per ragioni derivate direttamente dall'organo vocale: il più delle volte la voce si risente dei malesseri, delle condizioni generali del corpo, e perchè delicatissima è la prima a subirne le conseguenze.

Per quanto riguarda direttamente l'organo vocale e la voce, sarà opportuno che il cantante osservi queste norme:

Evitare dopo d'aver cantato i contatti con aria fredda e in generale tutte le correnti d'aria, perchè le mucose, che si trovano congestionate, sono

facilmente soggette a irritazioni e producono del catarro.

Non stancare la voce parlando forte, cantando a squarciagola e gridando tutto il giorno. Lo studio giornaliero dovrà essere in media di tre ore ma suddivise, perchè nei primi anni di studio si deve evitare di cantar consecutivamente per più di un' ora.

Non cantare nè all'aria aperta nè in ambienti dove l'aria è viziata dal fumo del tabacco, o dalle stufe, o da altri miasmi.

Nello studio, adoperar la voce in tutta l'estensione, ma economizzare le note acute e non fare alcuno sforzo.

Evitare, nella vita abituale, di parlar forte o di gridare e in generale tutte le circostanze che possono obbligare ad alterare la voce come p. es. parlare in falsetto, imitare voci altrui o d' animali, ecc. ecc.

Fumare il meno possibile e non sigarette, essendo queste assai nocive pel cantante.

Non cantare a digiuno e neppure subito dopo il pasto; in tal guisa, non si sentirà il bisogno, durante un concerto, una rappresentazione ecc., di prender bibite, cordiali, liquori, tutte cose che fanno più male che bene.

Infine, invece di prendere ogni sorta di pastiglie e di pasticci, saranno molto efficaci dei gargarismi di acqua con qualche goccia d'aceto. Così pure le aspirazioni di una leggera soluzione di acqua tiepida con acido borico, fatte dal naso ogni mattina, sono indicatissime per l'igiene delle

mucose dell'organo vocale. La soluzione di acqua e sale (circa al 7 $^0/_0$) adoperata nello stesso modo, è molto efficace contro i raffreddori, i quali, per quanto è possibile, vanno evitati; essi possono recare, oltre l'incomodo di non potersi servire della voce per parecchi giorni, molte e gravi conseguenze. Per impedire infine che il catarro faringeo (comune ai cantanti, agli oratori, ai fumatori, ai bevitori, ecc.) diventi cronico, e si estenda prendendo proporzioni allarmanti, saranno molto efficaci alcune pennellature di una leggera soluzione di nitrato d'argento, fatte nel fondo della gola.

Per quanto riguarda poi le condizioni fisiche generali del corpo, dalle quali, come abbiamo detto, dipende molto la salute dell'organo vocale e l'emissione della voce, il cantante procurerà di essere in possesso di tutte le sue energie, in modo che il benessere generale derivato dalla regolare e naturale funzione di tutti gli organi, non venga a mancargli.

Dovrà dunque evitare di prender l'abitudine (comune a gran parte dei cantanti) dell'ozio, di coricarsi in ore impossibili e di poltrire gran parte della giornata nel letto; chi dorme prima di cantare, non potrà mai avere la voce chiara.

Fare un costante esercizio ginnastico moderato, in modo da evitare l'indebolimento dei muscoli; delle passeggiate o dei giuochi, come p. es. il bigliardo, dove tutto il corpo è in attività, saranno molto salutari.

Essere regolato nei pasti e mai abusare di li-

quori o d'altre cose che possono portare infiammazione alla gola.

Infine condurre una vita regolata, normale, senza esagerare in privazioni inutili o in riguardi eccessivi.

---

## Dello studio

I progressi degli scolari dipendono più dalla cura coscienziosa portata negli studi, che dal numero di ore impiegate nell'esercitarsi, ma conviene aggiungere che, per non rendere infruttuosa questa affermazione, è necessario prendere anche una via di condotta molto razionale, per quanto riguarda l'ordine degli esercizi. I Metodi (che non mancano, e buoni) non sono altro che una guida, dove è svolta tutta la materia, ma generalmente non insegnano a studiare, mancando di ordine logico; infatti vediamo che in tutti i Metodi, i solfeggi p. es. sono per lo più in fine, dopo tutti gl'innumerevoli esercizi di meccanismo. Questa condotta è naturale ed è pure necessaria per evitare confusione; il Metodo è diviso in parecchi capitoli, ciascuno dei quali comprende e tratta una data parte della materia.

Sta nel criterio dell'insegnante il saperlo adoperar bene, trattando due, tre o più capitoli contemporaneamente, insistendo su quelli nei quali incontrerà maggior difficoltà e facendo precedere quelli che sarà del caso, secondo lo sviluppo vo-

cale dell'alunno. Oltre a ciò devo aggiungere che basarsi sopra un Metodo, qualunque esso sia, è assolutamente insufficiente; per ciascuno scolaro converrà impiegare degli esercizi appositi, affinchè l'educazione sia ben diretta. Ho già detto, ed affermo nuovamente, che ogni voce esige un trattamento speciale, tanto più nei principi.

Solo dopo d'aver impostata una voce, corretti i difetti naturali con esercizi adatti, si potrà passare alle opere didattiche, ossia al Metodo. Questo non servirà ad altro che a risparmiare la continua noia e fatica di scrivere gli esercizi di meccanismo, che, dal più al meno, sono sempre gli stessi e si trovano in tutti i Metodi.

Una specie di ordine nello studio o, come suolsi dire, programma, lo si potrebbe riassumere press'a poco così, ricordando che il solfeggio dev'essere fatto in ordine progressivo e continuato, contemporaneamente allo svolgimento della parte tecnica:

1. Respirazione. — Emissione vocale.
2. Unione dei Registri.
3. Successione di note e intervalli, tanto ascendenti quanto discendenti, sui gradi della Scala naturale diatonica, limitando l'estensione della voce. Esercizi d'Intonazione.
4. Gli stessi esercizi, in tutta l'estensione della voce, usando particolar cura per le note acute.
5. Successione di Scale, ascendenti e discendenti, restando in tono della Scala naturale diatonica.

6. Arpeggi diversi.
7. Esercizi sui semitoni.
8. Successione di scale diatoniche per ordine cromatico.
9. Tonalità maggiore e minore.
10. Esercizi cromatici.
11. Intervalli maggiori, minori, eccedenti e diminuiti.
12. Esercizi diversi di meccanismo: Agilità, Gruppetti, Trilli, Appoggiature, Staccato, ecc. ecc.

Esercizi colle consonanti.

Solfeggio cantato.

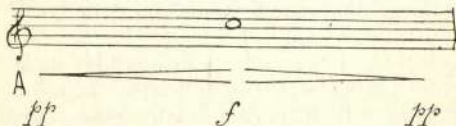
Parola cantata.

Ogni numero deve essere svolto ampiamente e lo studio di esso sarà continuato, anche quando si studiano i seguenti.

Negli esercizi d'emissione vocale p. es. dopo la scala, fatta col grado dinamico del *mezzo-forte*, la medesima scala sarà fatta cominciando le note *pianissimo*, rinforzandole gradatamente fino a raggiungere il *forte* e poi diminuendole per finire l'emissione nuovamente *pianissimo*.

È sottointeso che, in questo esercizio, in un fiato si farà sempre una sola nota.

A

*pp* *f* *pp*

Con questo esercizio, fatto costantemente, la voce troverà facilità nell' essere sostenuta e sarà preparata anche per i cosidetti « suoni filati ».

Il solfeggio sarà fatto dapprima, e per qualche tempo, soltanto sugl'intervalli della scala naturale diatonica, senz'altri semitoni all'infuori del *Mi-Fa* e del *Si-Do*. Solo in seguito, dopo d'aver sviluppato il capitolo dei semitoni e quello dei vari intervalli, si comincieranno i solfeggi in tutte le diverse tonalità e con l'applicazione degl'intervalli stessi.

Il senso della tonalità deve essere sviluppato gradatamente, facendo rilevare prima di tutto le caratteristiche principali che differenziano il modo maggiore da quello minore:

Lento

A . . . .

ecc. ecc.

I semitoni, che purtroppo formano lo scoglio della maggior parte dei cantanti, devono pure essere studiati gradatamente. Sarà molto opportuno appoggiarsi sempre (sia in principio dell'esercizio, sia in fine) sulle note fisse della scala naturale diatonica:

Quando uno scolaro giungerà da solo, senza aiuto del pianoforte, a passare lentamente, per semitoni, dalla prima alla quinta del tono e viceversa, con perfetta intonazione, potrà dire di aver raggiunto un discreto grado di educazione vocale. Il passaggio per semitoni dalla nota più bassa alla più alta di un'estensione di voce, eseguito con perfezione, è il massimo che un artista di canto possa raggiungere in fatto di intonazione [1].

Anche lo studio degl' intervalli, in generale, non dev'essere casuale e fatto seguendo il sistema esposto indistintamente in tutti i metodi, cioè in forma di progressioni, cominciando dalle « terze » « quarte » e via di seguito; in questa guisa, con

---

[1] E qui mi compiacio di ricordare il fatto di un tenore, che gode attualmente fama invidiabile, che, invitato a farsi sentire in un'Agenzia teatrale, si limitò a cantare lentamente una scala cromatica in tutta la estensione della sua voce, facendo una sola nota per ogni espirazione, e ciò con tanta precisione e con tale perfezione, che ottenne subito una delle più ambite scritture.

un po' di orecchio, chiunque è capace di farli: afferrato il primo intervallo, gli altri, succedendosi, come ho detto, in forma di progressione, vanno da sè. Lo studio degl'intervalli deve essere ragionato e ben condotto. Tutt'al più si potrà dare qualche passata ai suddetti nell'ordine progressivo, ma poi devono essere fatti a sbalzi, non solamente in uno istesso genere, ma anche saltando da un genere all'altro; p. es. lo scolaro, appena avuta dal pianoforte o da altra voce una nota, partendo da questa dovrà fare un intervallo di « terza » quindi uno di « quinta » o di « quarta » ecc., ecc., variando l'esercizio fino a che non ne sia bene in possesso.

Lo scolaro dovrà saper fare l'esercizio sugl'intervalli anche solamente dopo aver sentito al pianoforte l'accordo entro il quale si tengono entrambe le note dell'intervallo voluto.

Per facilitare l'emissione vocale e per impostare bene le note acute, si usano generalmente i cosidetti *portamenti,* cioè dopo d'aver cominciato l'emissione di una nota, si porta il suono sopra un'altra; ma di questa maniera di esecuzione, che può essere molto efficace se impiegata con parsimonia e nei luoghi opportuni, non bisogna abusare, perchè, alla lunga, procurerebbe un senso di stanchezza e di disgusto in chi ascolta. Dopo d'aver ottenuto sicurezza d'impostazione e d'intonazione di un dato intervallo coll'uso del portamento, converrà abolire quest'ultimo e attenersi puramente al *legato.*

Nell'usare poi i portamenti della voce, conviene

badare di non esagerare strisciando la voce troppo lentamente: chi parte dal principio che si devono far sentire anche i quarti di tono cadrebbe nel lezioso o peggio. Nei veri portamenti, teoricamente si fanno anche i millesimi di tono, ma praticamente non si sentono; l' attenzione deve essere richiamata sulle due note da congiungere, attenendosi puramente alla vera e propria definizione della parola stessa che significa « portare la voce ». Generalmente i portamenti sono più appropriati nei passi di carattere dolce dove il grado dinamico prevalente è il *piano*, ed anche dal *forte* al *piano* o viceversa.

Riguardo gli ultimi esercizi di meccanismo, mi limiterò a far osservare che l'*agilità* viene raggiunta gradatamente collo studio costante e progressivo. Il precipitare una voce per la smania di far eseguire *presto* un dato esercizio od una data scala è un controsenso che contribuisce a creare i famosi cantanti da strapazzo, dei quali purtroppo l'arte è infestata. I passi di agilità devono essere nitidi e puliti e risultare come sul pianoforte, altrimenti producono l'effetto del gorgogliare della pentola al fuoco, nel bollore. Ciò era molto osservato anche anticamente, sia dai cantanti come dagli scrittori stessi.

Bach, Händel, Mozart cercavano la correlazione dei suoni nel *marcato* mentre il *legato* veniva adoperato per piccoli gruppi di note; e così pure possiamo ritenere che questo era il sistema del Caccini, perchè egli faceva abbondante uso delle note ripetute *presto*, cosa non possibile che col *marcato*.

In sostanza dunque un passaggio scritto così:

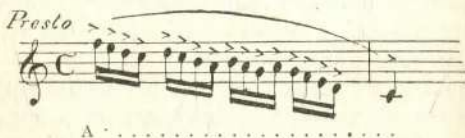
*Presto*

A . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

si dovrebbe eseguirlo in questa maniera:

*Presto*

A . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

★

Per quanto concerne la scelta del Metodo, il Garcia e il Delle Sedie hanno scritto lavori veramente pregevoli; però, senza fare delle preferenze o dei confronti, e tralasciando di menzionare molti altri, che pur sono ottimi, io ritengo che, per gli esercizi di meccanismo, tutti sono egualmente efficaci. Osservo soltanto che, senza ricorrere al Metodo propriamente detto, saranno sufficienti quei libri che modestamente riuniscono gl'intervalli, le scale, gli arpeggi e in generale il corredo per lo studio del meccanismo del canto; questi sono più economici e, senza dubbio, più pratici.

Il Metodo, con tutte le sue numerose regole, servirà ben poco senza l'aiuto dell'insegnante, e l'insegnante che, facendo lezione, ha bisogno di ricorrere o fa ricorrere lo scolaro, alle regole del Metodo, ahimè, non sarà certo quello che farà il buon cantante.

E per i solfeggi e vocalizzi, accennerò ai seguenti autori, molto usati e che io ritengo i migliori: Concone, Panseron, Righini, Crescentini, Garcia, Bona, Vivaldi, Scarlatti, Bordogni, Rubini.

Non va dimenticato che lo studio del canto si fa generalmente coll'aiuto del pianoforte, ma quest'ultimo deve servire di semplice guida e niente di più. L'eseguire al pianoforte tutte le note che fa la voce è una pessima abitudine, inveterata in gran parte degl'insegnanti, col pretesto di aiutare la voce. Lo scolaro, per acquistare specialmente una stabile intonazione, dovrà cantare da solo il più possibile. Negli esercizi d'emissione si toccherà sul pianoforte la nota voluta e appena dopo breve pausa, la si farà ripetere dalla voce. In tutti gli esercizi di meccanismo, deve bastare l'accordo, e le note della voce saranno fatte col pianoforte soltanto qualche volta per correggere i difetti di intonazione, ma anche in questo caso, si procurerà che l'intonazione sia afferrata dallo scolaro nel sentire prima le note colla voce del maestro.

Quando lo scolaro sarà alquanto inoltrato nello studio, così della parte che riguarda il meccanismo come dei vocalizzi e solfeggi, potrà cantare colle parole, cominciando dalle melodie e dalle romanze più facili e in seguito studiando i diversi generi di musica, tanto di stile antico quanto moderno.

Non ho detto a caso prima antico poi moderno, perchè non raccomanderò mai abbastanza lo scolaro di essere ben sicuro sulle melodie facili e piane di una volta prima di affrontare la musica di Wagner. È provato che questa musica, per il suo genere, affatica e nuoce al cantante, il quale potrà sopportarla senza danno soltanto quando sarà ben temprato ed esercitato nella musica italiana della vecchia scuola.

Ho già detto, parlando dell'igiene dell'organo vocale, e lo ripeto qui di nuovo, che non si deve gridare e cantar forte tutto il giorno, sforzandosi per acquistare volume di voce al disopra delle proprie forze. Anzitutto si deve badare alla qualità della voce, alla pronunzia e al bel modo di cantare, cercando di acquistare maggior flessibilità e facilità di emissione per tutta l'estensione della voce, anche nei *pianissimi*; e per ottenere profitto poi, il miglior modo di studiare è quello dove il lento e progressivo lavoro meccanico dell'organo vocale è coadiuvato dal lavoro mentale e dalla riflessione.

Così pure non conviene mai studiare i pezzi a piena voce, bensì prima mentalmente, cercando di comprendere il vero senso delle parole e della musica, poi a mezza voce, badando alle inflessioni

e agli effetti d'espressione, infine a piena voce, osservando i diversi coloriti. In questa guisa il cantante giungerà al punto di saper esattamente ciò che dovrà fare e sarà sicuro di ciò che verrà fuori dalla sua gola, prima ancora di aprir bocca.

Oggigiorno è continuo il lamento di coloro che affermano che l'arte del canto è in decadenza: la ragione di questo fatto si deve ricercare, secondo me, non tanto nella mancanza delle voci quanto nella deficienza dello studio e nel modo poco razionale di studiare, in coloro che si dedicano a quest'arte.

Si tenga bene a mente che i cantanti di una volta impiegavano per lo studio del canto non mai meno di sei anni, mentre ai nostri giorni, col pretesto che nella musica moderna (e sia pure, ringraziamone il cielo) non vi sono più le famose cabalette, le variazioni, le volate ecc. ecc. debuttano dopo due o tutt'al più dopo tre anni di studio, credendosi artisti finiti. Questa, però, non è una ragione sufficiente perchè lo studio venga limitato e ridotto; conviene notare anzitutto che la musica moderna offre difficoltà diverse ma non meno importanti dell'antica, e poi nel canto, come in qualsiasi strumento, è necessario superare più difficoltà di quelle che si possono trovare eventualmente in pratica: diversamente le esecuzioni, anche facili, produrranno sempre un senso d'incertezza a chi ascolta. Anche per la musica si può dire quello che si dice per le altre arti « chi non fa troppo non fa abbastanza ».

---

## Conclusione

Non ho la pretesa che un cantante, studiando questo mio libro riesca meglio di quello che potrebbe studiandone un altro, però credo che per l'ordine dello studio, per il modo con cui ho esposto le nozioni dell'impostazione e dell'emissione della voce, e in generale per i principi sui quali ho basato lo studio del canto, possa essere utilissimo, in ispecie agl'insegnanti, e servire come guida nell'educazione della voce.

Tale è stato il mio scopo; e per meglio raggiungerlo ho cercato di essere chiaro e breve, limitando la trattazione della materia a quel tanto che può essere richiesto nell'insegnamento razionale e scientifico, ma nello stesso tempo pratico. Non ho trascurato, in generale di ricorrere anche alle teorie che ci suggerisce la fisiologia perchè, come già dissi nell'Introduzione, questa è necessaria per spiegare i fenomeni dell'organo vocale, ma nello stesso tempo, per quanto mi fu possibile, ho cercato in proposito di non dilungarmi e neppure approfondire troppo certe spiegazioni; primo, perchè non ho inteso di fare un trattato di fisiologia

nè di anatomia, e secondo, perchè non è colla fisiologia che si forma un buon cantante. Si tenga bene a mente che è lo studio della bellezza del suono che diede origine alle teorie fisiologiche e non viceversa.

Senza la voce, senza l'intelligenza e le disposizioni musicali, uno scolaro non potrà mai diventare un artista di canto; e così, pur essendo nutriti di teorie fisiologiche ma privi di esperienza e senza uno studio d'osservazione personale, non si potrà mai diventare un buon insegnante.

Il maestro e lo scolaro ricordino dunque che le prime e più valide basi sono le disposizioni naturali e la buona volontà; sopra di queste, i principi se buoni e ben stabiliti, le norme e le teorie porteranno sicuramente a risultati eminenti.

Non credo inutile aggiungere infine, che lo scolaro non deve limitarsi al solo ed unico studio del meccanismo della voce e del solfeggio; oltre conoscere il pianoforte, deve studiare anche un po' di armonia, di acustica e di storia della musica. La letteratura poi, è pur essa non meno importante per chi si dedica al canto; bisogna conoscere i principali poeti, le diverse forme di poesia e la metrica. Lo stesso Schumann scriveva: « Tempera la severità dei tuoi studi colla lettura di buoni poeti », e non aveva torto. In questo modo lo scolaro potrà giungere più facilmente a comprendere nella sua interezza un pensiero musicale e interpretarlo secondo la logica-estetica della sua creazione.

Ho voluto dire, con quanto precede, che la col-

tura generale, qualunque essa sia, anche fuori dello stesso ambiente musicale, giova sempre all'artista perchè gli allarga le idee e gli permette di capire sempre più esattamente quello che è chiamato a rendere. E qui faccio punto colle parole del Fetis: « L'esattezza in arte non è solo un dovere, essa è pure un mezzo facile e sicuro per giungere ad una perfetta esecuzione ».

---